DIE KUNST FÜR ALLE

HERAUSGEGEBEN

VON

FRITZ SCHWARTZ

SECHSUNDZWANZIGSTER JAHRGANG

1910—1911

ARTIBUS ET LITTERIS

MÜNCHEN 1911

F. BRUCKMANN A.-G.

Druck von F. Bruckmann A.-G., München

INHALTS-VERZEICHNIS

I. Text

Größere Aufsätze

Namen-Verzeichnis

Orts-Verzeichnis

Gedanken über Kunst

Literarische Anzeigen

II. Bilder

FRANZ VON STUCK
IM VELAZQUEZ-KOSTÜM

F. VON STUCK SELBSTBILDNIS (1906)

Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl, München

FRANZ VON STUCK

Von Georg Jacob Wolf

Man weiß nicht, was man mehr bewundern soll: Stucks künstlerischen Werdegang, der in der zeitgenössischen deutschen Kunst ohne Beispiel ist, oder die Entwicklung des Individuums Franz Stuck, die nach beiden Seiten hin, nach der Welt und nach dem eigenen Inneren, etwas Heldenliedmäßiges, etwas vom brausenden Siegesgesang hat. Sucht man nach Parallelen zu dieser Erscheinung, so muß man unwillkürlich an die italienische Renaissance denken: da sind Künstlermenschen zu Hause, wie Stuck einer ist. Diese allseitig entwickelten, schön in sich selbst ruhenden und zugleich in die Weite hinaus wirkenden Individualitäten sind die Vorfahren der Geistesbildung und der persönlichen Kultur Stucks. Er ist ein spätgeborener Renaissancemensch — so aufgefaßt, verstehen wir seine Individualität, die stark genug ist, um über die eigene Rasse zu triumphieren. Denn er erscheint uns als Künstler und als Mensch viel mehr italienisch als deutsch. Von seinem niederbayerischen Bauerntum sind in seiner Kunst heute kaum noch irgendwelche Spuren zu entdecken und in seinem Cha-

Wir verfehlen nicht, unsere Leser auf das kürzlich bei Franz Hanfstaengl in München erschienene Franz von Stuck-Prachtwerk, das etwa 150 Werke des Meisters in sehr schönen, zum Teil Gravürereproduktionen wiedergibt, aufmerksam zu machen. Der Band kostet 65 Mark. Die Red.

F. VON STUCK FAUNE UND ZIEGENBOCK (1897)

Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

rakter bildet es eine fast ganz überstrichene Grundfarbe. Als bei der internationalen Kunstausstellung in Venedig 1909 die Mostra individuale Stucks die Kollektionen der Skandinavier Zorn und Kroyer zu Nachbarn erhielt, da machte das Werk dieser beiden Nordländer einen viel stärker germanischen Eindruck als das seinige. Dort drunten in Italien war Stuck am besten Platz. Daß seine Kollektion von allen, die man zeigte, den stärksten Publikumserfolg hatte, ist ohne weiteres einleuchtend. Sie kam dem südlichen Empfinden am meisten entgegen, Stuck ist italienischer als manche moderne italienische Maler, und so mußte seine Kunst den Italienern erscheinen wie eine werbend ausgestreckte Freundeshand. Und es ist im Grunde wohl zu begreifen, daß die italienischen Kunstjournalisten aus Stuck einen verkappten Italiener machen wollten, den sie als ihres Stammes reklamierten. (Das umgekehrte Verhältnis haben wir bei Houston Stewart Chamberlain, der Dante für die germanische Rasse beansprucht.) Stuck betreffend, wiesen die Italiener darauf hin, daß vor eineinhalb Jahrtausenden die römische Provinz Rhätien, die bis an die Donau reichte, sich über Niederbayern hin erstreckte, und daß sie Söldnergarnisonen, Kolonisten und mancherlei Abgesandte Roms beherbergte, deren viele sich mit den Töchtern des Landes in Liebe vermischten, sich dauernd ansiedelten und eine

Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

F. VON STUCK
DER WÄCHTER DES PARADIESES (1889)

F. VON STUCK PAN (1908)

Rassenkreuzung herbeiführten. Auf diese Weise vermöchte wohl ein versprengter Tropfen romanischen Bluts in Franz Stucks Adern plausibel gemacht zu werden. Uebrigens hat lange vor den Italienern der deutsche Kunstkritiker Franz Hermann Meißner einen ähnlichen Gedanken geäußert (s. das Buch: F. H. Meißner, Das Künstlerbuch. Band III: Franz Stuck (Berlin, Schuster & Loeffler). Als er ihn Stuck selbst vortrug, wurde der nachdenklich und sagte: „Das ist sonderbar, meine Familie daheim in Tettenweis ist in weitem Umkreis unter lauter blonden Leuten die einzige schwarzhaarige und schwarzäugige, man hat oft davon gesprochen, aber man dachte dabei nie an die Abstammung."

Mehr indessen, als solche physiognomische Momente es vermögen, weist die Entwicklung Stucks zur künstlerischen Individualität gewisse romanische Elemente auf. Man vergegenwärtige sich den Lebensweg Stucks: wie Rembrandt ein Müllerssohn, erblickt er am 23. Februar 1863 in dem weltfernen Tettenweis als schlichter Leute Kind das Licht der Welt. Keine Anregung um ihn als die Natur, die weite niederbayerische Ebene. Und auch auf der Schule kein Anstoß zu jenen Dingen, die später in seiner Kunst herrschen, denn auf der Realschule erwarb er nur die praktischen Kenntnisse, die mit den Realitäten des Lebens rechnen. Nicht anders in München, dessen Kunstgewerbeschule der Sechzehnjährige bezog — sehr angewandte Kunst, die jenen von Gedon, Seidl, Seitz heraufbeschworenen Münchner Neu-Renaissancestil forcierte und trivial machte. Auf die Akademie aber, wo er bei Lindenschmit eingeschrieben war, kam er überhaupt nie. Es mangelte ihm an Zeit — er mußte arbeiten, um leben zu können, denn in diesen Jahren schon sah er sich ganz auf sich selbst gestellt.

Jeder andere hätte in dieser Lage gezehrt von überkommenem Gut, von schnell Erlerntem seiner Kunst — er hätte Bilder gemalt, die aus der Heimat ihre Motive geholt, also Landschaften vor allem, und er hätte in seinen kunstgewerblichen Arbeiten wie die anderen den Münchner Modestil

Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl, München

F. VON STUCK
SALOME. II. FASSUNG (1906)

mitgemacht. Stuck tat nicht so. Es ist unglaublich, wie wenig ihn die heimische Scholle in seinem Schaffen beeinflußt hat. Ein paar Landschaften (er hat deren überhaupt merkwürdig wenige um ihrer selbst willen gemalt) tragen wohl den Charakter der Heimat, so besonders der märchenstille „Forellenweiher“ mit den weiten, ruhigen Kreisen — legt man das wundervoll radierte, innige Bildnis der Mutter dazu und einige der bäuerlichen Typen, die man im frühen gezeichneten Werk des Meisters findet, so hat man beisammen, was ihm die Heimat an absoluten, augenfälligen und registrierbaren Anregungen gab. Es ist herzlich wenig. Aber Stuck selbst scheint kein Bedürfnis nach mehr gehabt zu haben. Stuck und seine Heimat — das ist so, wie wenn einer einen Berg hinaufgeht, und da hört er ganz, ganz in der Tiefe den Glockenklang seines Heimatdörfleins; flüchtig schaut er zurück, ohne im Gehen und Steigen einzuhalten, winkt rasch einen Gruß hinunter und schreitet mit verdoppeltem Eifer dem Gipfel des Berges entgegen. Dieser Berggipfel aber trägt ein antikes Heiligtum, einen Tempel der Schönheit, der nicht dem berühmten „Zeitgeschmack“ gemäß ist, aber von so unendlicher Pracht, daß er die Augen der wenigen, die den steilen Berg erklimmen, blendet. In ihm wohnt Pan, der arkadische Gott. In der hohen Einsamkeit seines Heiligtums bläst er die Syrinx, die er sich geschnitten, und wer den Ton hört, in dessen Herz zieht das große Entzücken ein.

Franz Stuck hat die panische Syrinx gehört, wie sie Arnold Böcklin vor ihm gehört hatte — und damit waren seines Lebens Schicksalswürfel geworfen. Die Antike ist sein menschliches und künstlerisches Schicksal geworden. Keine archäologische und archaisierende Antike, sondern eine latent weiterlebende, eine fortzeugende, frohe. Eine Antike, die er begeistert wiederfindet in den dekorativen Wandmalereien Pompejis, in dem großen Freskostil des Quattrocento, in der scharf profilierten Porträtkunst Ghirlandajos, in dem schmetternden Kolorismus der venetianischen Cinquecentisten, und die für ihn ausklingt in des Rubens saftiger Sinnlichkeit, in des Velasquez unüberbietlicher

F. VON STUCK — SPHINX (1904)

Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

F. VON STUCK — DIE GEMAHLIN DES KÜNSTLERS (1899)

Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

Vornehmheit ... Es ist eine Art von Antike, die nicht lebensfremd macht, denn Stuck vergißt darüber nicht, daß er ein Kind dieser Zeit ist. Aber er formt sich das zeitgenössische Leben antik-dekorativ. Für ihn wird diese Antike ganz einfach eine Lebensnotwendigkeit, in ihr ruht die ihn umgebende materielle Kultur, gerade wie es bei den Künstlermenschen der Renaissance gewesen. In sie ordnet sich zwanglos alles ein. Letzten Endes ist Stucks ganze Kunst nur eine Differenzierung seines antiken Ideals. Sieht man die energisch vereinfachten Karikaturen seiner Frühzeit, diese seltsam gleichmäßig gefüllten Konturen, die heute nicht mehr ungewöhnlich sind, aber von Stuck seinerzeit neu geschaffen wurden, so kann man für einen Augenblick an etruskische Vasenmalerei denken. Und daß Stuck einige Jahre lang „absoluter Maler“ war, kann das Bild des Antikischen nicht zerschlagen. Denn wenigstens seine Motive waren damals antik. Sein „Wächter des Paradieses“ ist ein verkleideter griechischer Ephebe, und da lacht uns aus den andern frühen Gemälden, zum Beispiel aus den „Kämpfenden Faunen“, auch schon das liebe lose althellenische Waldgöttergesindel an. Bei dem aber, was er heute malt — nicht mehr „absolut malerisch“, sondern in der ausgesprochen dekorativen Art pompejanischer Wände und unter sehr bewußter Einbeziehung des Rahmens in das koloristische Ensemble — da ist die Antike so evident, daß man darüber kein Wort zu verlieren braucht. Und gerade so ist es auch bei seiner Plastik, diesen markigen Bronzestatuetten, die mich außerordentlich lebhaft an die pompe-

F. VON STUCK
SCHERZO (1909)

*Photographieverlag von
Franz Hanfstaengl, München*

FRANZ VON STUCK
INNOCENTIA

F. VON STUCK — DER TANZ (1894)

Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

janischen Figuren gemahnen, die sich heute zumeist in Neapel befinden (zum Beispiel der berühmte tanzende Satyr) und von der archäologischen Wissenschaft als die „alexandrinischen Genrefiguren“ bezeichnet werden. Antikisch endlich ist Stuck der Architekt, der sich droben auf der Gasteighöhe über der rauschenden Isar eine römische Villa gebaut hat, recht einen Altar der Göttin, der sein Leben gehört: der antiken Kunst. Dieses Haus ist im Innern wie im Aeußeren eines der eigenartigsten und faszinierendsten, die es überhaupt in München gibt. Wie es dasteht, ist es sozusagen der aphoristische Ausdruck der Stuckschen Individualität. Es ist ein Symbol siegreicher Kunst, ein Lebenssymbol — denn man denkt an die kleine niederbayerische Mühle und an den Müllersbuben, der da, seiner selbst unbewußt, ein- und ausläuft, und fragt sich: Wie ist das zugegangen? Wie fand der den Weg zur edelsten Antike? Einen Weg, der so kerzengerade auf dieses Ziel lossteuert, zu dem ihm niemand Führer ist? Entweder wir glauben daran, daß in dem Jüngling Stuck alte romanische Elemente der Rasse wieder leidenschaftlich aufflackerten, oder alle Kunst hat etwas Instinktmäßiges — und da stehen wir vor einem Mysterium. Kaum weniger erstaunlich aber werden wir es finden müssen, daß der junge Franz Stuck die große Masse zwang, seine Kunst hinzunehmen — wenn auch mit einigem Widerstreben zuerst, aber dann mit immer wachsendem Wohlgefallen, mit steigender Bewunderung, mit Begeisterung zuletzt. Daß er sich durchsetzen konnte, ohne seine Individualität zu biegen, ganz er selbst, in einem Zeitalter, von dem Feuerbach zornig sagte, es sei, soweit die Kunst in Frage komme, nur bereit, die Mittelmäßigkeit gelten zu lassen.

Die nämlichen Leute, die zu Ende der achtziger Jahre Stuck zujubelten, der damals seine ersten malerischen Werke sehen ließ, hatten wenige Jahre vorher noch Makart umschwärmt, und die Zeit lag nicht allzuweit zurück, da Piloty ihr Götze gewesen. Stuck aber hatte sie siegreich bezwungen — er war in jener Zeit ein mächtigerer Gebieter über die Herzen und Sinne der Kunstfreunde als selbst Leibl oder Uhde. Nur Böcklin etwa konnte sich einer ähnlichen Popularität rühmen. Böcklin — da steht der Name, der gelegentlich Franz Stucks immer wieder genannt zu werden pflegt als des Vorbildes, dessen Verflachung und Popularisierung Stuck seine großen Publikumserfolge verdanke. Sehr zu Unrecht. Stuck und Böcklin kann nur der vergleichen, dessen Urteil und Kunstanschauung an der Oberfläche der Dinge haften bleiben. Der profunde Unterschied der beiden ist der: Böcklin ist Landschafter, Stuck ist Figurenmaler, Böcklin ist der farbenfrohe Phantast, Stuck ist der hellenistische Epigrammatiker ... Schack, einer der wenigen, die Böcklin zu seiner Zeit verstanden, teilte ihn den heroischen Landschaftern zu. Und man sehe einmal die „Römische Weinschenke“, den „Gang nach Emaus“, die „Villa am Meer“, die „Toteninsel“ an; es sind Landschaften, bei denen die Figur, ich will nicht sagen: Staffage, aber — eine Ausgeburt der landschaftlichen Stimmung ist. Ganz anders bei Stuck. Bei ihm ist die Figur die Hauptsache und das Primäre, um die Figur

F. VON STUCK — FRITZI SCHEFF (1899)
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

F. VON STUCK DIE GRATULANTIN (1904)
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

herum ist die Landschaft komponiert. Und mit den Jahren ist Stuck in dieser Hinsicht immer sparsamer geworden. Heute malt er vielfach auf neutralen oder rein dekorativen Hintergrund. Und die wuchtige gedrungene Komposition seiner Gemälde gibt einem landschaftlichen Rahmen nur mehr selten Raum. In seinen Anfängen allerdings hat er, wie ich schon erwähnte, einige Landschaften gemalt, duftige feine Bilder — aber sie können in seinem Gesamtwerk keinesfalls eine ausschlaggebende Rolle spielen.

Bei jedem, der in den achtziger Jahren sich zur Höhe kämpfte, muß man fragen, wie er sich zum „Secessionismus“ stellte, zu jener großen imposanten Bewegung der Kunst, die als obersten Programmpunkt die Forderung unbedingter künstlerischer Freiheit aufgestellt hatte, die aber, dem Stil ihrer bekanntesten und propagiertesten Führer gemäß, vor allem als eine Verpflanzung des französischen Impressionismus nach Deutschland und als eine Kampfbewegung wider das Gegenständliche in der Kunst angesehen wird. Stuck ging mit der „Secession“. Er ist einer ihrer Mitbegründer, er ist eines ihrer treuesten Mitglieder, ein „representativ man“ des deutschen Secessionismus. Er hat innerhalb dieser Bewegung mit gleichem Recht seinen Platz wie Hans Thoma und L. v. Hofmann. Dem Vollblutsecessionisten berlinischer Observanz werden allerdings alle drei als krasse Outsiders erscheinen. Nimmt man aber die Worte, die kürzlich Harry Keßler anläßlich der Ausstellung des deutschen Künstlerbundes in Darmstadt niedergeschrieben, als das erweiterte und revidierte Programm der deutschen

F. VON STUCK
PALLAS ATHENE

F. VON STUCK KENTAURENRITT (1906)

Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

Secessionen, so zählt man Stuck mit hohem Recht zu ihnen. Das namentlich in Hinsicht auf seinen Kolorismus. Der hat mit der etwas blassen oder unkultiviert überschwenglichen Farbigkeit der deutschen Kunstkonservativen nichts zu tun. Stucks dekorativer Kolorismus stellt sozusagen ein modernes Pompeji dar. Er setzt mit dem merkwürdig schwefeligen Gelb im Fond seiner „Sünde" und dem kecken Rot am Horizont des „Kriegs" ein und gipfelt in der satten Rot-Blau-Gelb-Symphonie jenes Bremenser Bildes der trunken um die Johannislohe Tanzenden . . .

Zieht man nach all dem nun auch die Gesamtbilanz der künstlerischen Tätigkeit Stucks, so wird man erkennen, daß er für seine Erfolge drei Umstände in die Wagschale legen konnte: die Zeitumstände, die dringend nach neuer Kunst und nach „Sensationen" im guten Sinn verlangten, seine Begabung in ihrer merkwürdigen Kreuzung romanischer und germanischer Kulturelemente und seinen Charakter, dessen hervorstechendstes Merkmal eine eiserne Energie ist. So ward aus Elementen, die ein günstiges Schicksal glücklich gemischt, der Mensch und Künstler Franz Stuck.

GEDANKEN ÜBER KUNST

„Was ich vor allem in einem Gemälde suche, ist ein Mensch und nicht ein Gemälde."

*

„Das Wort ‚Realist' bedeutet in meinen Augen nichts, denn es will das Wirkliche höher stellen als das Temperament. Arbeite wahr, dann spende ich Beifall. Arbeite aber individuell und lebhaft, und ich spende stärkeren Beifall." Emil Zola

WIE ICH ZU WHISTLER KAM

DIE ERINNERUNG EINES DEUTSCHEN MALERS

Mitgeteilt von Arthur Roessler

Lange hatten wir uns nicht gesehen, nun fügte es das Geschick, daß uns der Keeper im Speisewagen des nach Trient fahrenden Schnellzuges am gleichen kleinen Tisch die Gegenüberplätze anwies. Wir freuten uns des unverhofften Zusammentreffens und blieben nach dem Essen plaudernd sitzen. Die Rede ging munter über Kunst und Künstler hin und her, und geriet von ungefähr auf Whistler.

„Hab' ich Ihnen schon erzählt, wie ich mit Whistler bekannt wurde?" fragte mich der Maler. Ich verneinte. Mein Tischgenosse sah beim Fenster hinaus auf die Semmeringlandschaft, tat einen saugenden Zug an seiner Zigarette und hub an: „Es war im November 1899 in Paris. Also just vor zehn Jahren. Ich kam aus dem altertümlichen Amsterdam und wollte einige Zeit in Paris bleiben, um zu arbeiten. Verschiedene Schulen hatte ich bereits gesehen, und ich war nicht wenig betroffen, überall in Paris so viel argen Dilettantismus anzutreffen. Was sich in den verschiedenen Lehrwerkstätten meinen Blicken bot, waren durchwegs schwächliche Arbeiten, Pinselübungen, gar nicht zu vergleichen mit den Leistungen, die ich in Münchener Malschulen sah. In den Akademien fiel mir die merkwürdig tonlose Malweise auf, und die starke Bevorzugung von Gelb und Rot. Erst die Arbeiten, die ich im Whistler-Atelier zu Gesicht bekam, gefielen mir, denn dort wurde im Ton gearbeitet. An die perlgrau gestrichenen Wände geheftet, sah ich Büttenpapierbogen, auf denen sorgfältig in den Raum gestellt — so viel ich zu entziffern vermochte — folgende „Ratschläge" zu lesen waren:

„Ein Bild ist vollendet, sobald jede Spur der zur Herstellung des Werkes angewandten Mittel verschwunden ist.

Von einem Bilde zu sagen, wie oft, in der Absicht es zu loben, getan wird, es zeige die Merkmale von vielem und ernstem Fleiße,

F. VON STUCK
KINDERBILDNIS

Mit Genehmigung der Photographischen Union, München

F. VON STUCK SCHLAFENDER FAUN

würde nur beweisen, daß das Bild noch unvollendet und ausstellungsunfähig ist.

In der Kunst ist der Fleiß eine Not — keine Tugend; und jedes Merkmal desselben in einem Kunstwerk ist ein Schandfleck — kein Vorzug, ein Beweis, nicht von Durchführung, sondern von durchaus ungenügender Arbeit. Denn nur Arbeit kann die Spuren von Arbeit verwischen.

Das Werk eines Meisters riecht nicht nach Schweiß, verrät keinerlei Anstrengung — es ist beendet, vollkommen von Anfang an.

Das zu Ende gebrachte Ergebnis von Ausdauer allein wird trotz alledem unvollendet bleiben in Ewigkeit — ein Denkmal des guten Willens und der Torheit.

Das Meisterwerk soll dem Künstler wie eine Blume erscheinen: schon so vollkommen in der Knospe wie in der Blüte; ohne erklärbaren Daseinsgrund, ohne eine Mission zu erfüllen, dem Künstler eine Freude, dem Botaniker ein Rätsel, dem gebildeten Menschen ein Ausdruck von Empfindung und Wohlklang.

Die Kunst ist ohne Grenzen. Es gibt in ihr kein Anfangen, also auch kein Fortschreiten.

Ein stiller Beweis ihrer völligen Unabhängigkeit von jedem äußerlichen Fortschritt, ist der absolut unveränderliche Zustand und die Form ihrer Werkzeuge vom Anbeginn der Dinge. Der Maler hat denselben Stift, der Bildhauer denselben Meißel seit Jahrhunderten.

Es gibt nicht mehr Farben, seit die schweren Vorhänge der Nacht zuerst beiseite gezogen und die Herrlichkeiten des Lichts enthüllt wurden."

Ganz für sich auf ein schönes Blatt geschrieben und eingerahmt fand ich:

„Kunst ist die Wissenschaft des Schönen!"

Das, was ich da von den Wänden ablas, und durch mündliche Berichte von Whistler erfuhr, machte mich begierig, den Mann kennen zu lernen. Ich erkundigte mich, wann ich ihn im

F. VON STUCK
FRÜHLINGSZUG (1909)

Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl, München

FRANZ VON STUCK
VERWUNDETE AMAZONE

Atelier antreffen könne. Ein Schüler erklärte mir bedauernd, der Meister käme nur alle drei Wochen ungefähr zur Korrektur ins Atelier; da er erst kürzlich dagewesen, wäre sein Besuch nicht sobald wieder zu erwarten. Ich müsse also einige Wochen Geduld haben, wenn ich es nicht vorzöge, den Versuch zu wagen, Whistler in seinem Privatatelier zu sprechen; ein Unternehmen, das allerdings nur wenig Erfolg verspräche, weil Whistler sehr unzugänglich sei. Es käme vor, daß er auf Klopfen und Schellen nicht öffne usw. — Na, verheißungsvoll klang das ja gerade nicht, aber trotzdem wollte ich den Besuch riskieren. Ich machte mich also nach einigen Tagen auf den Weg in die rue du Bac zur No. 110, wo Whistler ein reizendes Gartenhaus bewohnte. Vom Portier erfuhr ich, daß der Meister im Atelier sei. Ich pochte an der Werkstattür. Keine Antwort, nur Stuhlgerücke und trappende Tritte. Ich pochte wiederholt und stärker. Die Tür tat sich trotzdem nicht auf. Ich schlug mit dem Griff meines Stockes gegen die Türfüllung, daß es durch das stille Haus dröhnte. Vergebens. Drinnen pfiff Whistler irgend einen Gassenhauer. Ich war zornig. Man hatte mir ein derartiges Verhalten Whistlers zwar vorausgesagt, dennoch überraschte mich die Tatsache. Was tun? Ich wollte den Mann unbedingt sprechen. Kurze Ueberlegung — dann entschloß ich mich zu einem Gewaltstreich. Einzudrücken war die massiv getischlerte Ateliertür nicht, das hätte nur Leibl zuweg gebracht, das sah ich. Da konnte also nur ein Mittel helfen. Ich zog meinen Revolver, den bei mir zu tragen ich noch von meiner mehrmonatlichen Reise gewöhnt war, und feuerte einen Schuß ab gegen — den auf der Schwelle liegenden dicken Schuhabstreifer. Ich hatte richtig kalkuliert. Jetzt öffnete sich die Tür, und in ihrem Rahmen erschien die schlanke und charakteristische Gestalt Whistlers. Ich verbeugte mich höflich und sagte laut: „Pardon. Sie scheinen schwerhörig zu sein. Sie vernahmen mein Pochen nicht. Ich erlaubte mir deshalb vernehmlicher Einlaß zu heischen.“ Whistler, dem man nichts von Verwunderung anmerkte, sah mich forschend an, trat dann zur Seite und lud mich mit einer eleganten Armbewegung zum Eintritt ein. Hierauf entspann sich folgendes Zwiegespräch:

„Belieben Sie überall und immer sich derart einzuführen?“

„Nein,“ erwiderte ich, „nur dann, wenn es, wie bei Ihnen, die Situation verlangt.“

„Oh, sehr schmeichelhaft! Sie mußten mich also unbedingt sprechen. Was wünschen Sie von mir, daß sie so dringend mich sprechen wollen?“

Ich erklärte den Grund meines Kommens, mein lebhaftes Verlangen, als Schüler in Whistlers Lehratelier aufgenommen zu werden.

„Oh, dann hatten Sie freilich recht. Man macht sonst so oft viel Lärm um nichts. Diesmal war der Lärm wegen einer Sache, die es wert ist, daß man Lärm schlägt. Ich dachte zuerst, sie wären Journalist. Verzeihen Sie das beleidigende Mißtrauen. Ihr Revolver brachte mich darauf,“ sagte Whistler leise lächelnd. Er roch an einer Blume, die er im Knopfloch trug, und sprach dann weiter.

„Ehem — Sie begehren also die Auszeichnung der Aufnahme in mein Atelier. Wohl. Sie scheinen energisch und entschlossen. Sie werden mir einige Fragen beantworten. Sie werden Ihre Antworten aber nicht mit Ihrem lauten Instrument begleiten. Es ist nicht melodisch laut. Erschrecken Sie nicht. Es wird kein Examen. Ich möchte nur wissen, wie Sie Ihre Malleinwand grundieren.“

„Ich pflege Kreidegrund zu benützen.“

„Selbstverständlich. Keinen andern. Das aber ist es nicht, was ich meine. Wie grundieren Sie?

„Gewöhnlich mit weißem Kreidegrund.“

„Ah, das ist schlecht. Sie müssen die Leinwand schiefergrau grundieren. Nur schiefergrau. Ich verlange, daß man schiefergrau grundiert. Und können Sie Akte zeichnen? Wenn ich das frage, meine ich sehr gut zeichnen. Ich kann mich mit Zeichenkorrekturen nicht aufhalten. Völlige zeichnerische Beherrschung des Aktes ist Voraussetzung für den Eintritt in meine Schule. Ich bin kein Zeichenlehrer. Ich bin Künstler. Wenn Sie noch nicht genügend, das heißt vorzüglich Akte zeichnen können, müssen Sie es zuvor lernen. Vielleicht bei Courtois und Girardet, und dann erst zu mir kommen. Ich erteile nicht Unterricht im bürgerlichen Sinne, ich gebe Ratschläge. Diese zu verstehen, muß man vorgebildet genug sein.“

Ich entnahm meiner Rocktasche Empfehlungsbriefe, Zeugnisse und Rezensionen und reichte Whistler zuerst die Briefe.

„Sie bringen Empfehlungsbriefe?! Nutzlos. Ich pflege derlei nie zu beachten, kaum zu lesen,“ damit ließ er die Briefe seinen schlanken und nervösen Fingern lässig entgleiten.

„Aber, vielleicht die Zeugnisse?“ sagte ich, und war nun trotz meiner vorherigen Knallerei der Eingeschüchterte.

„Oh, Zeugnisse! Zeugnisse einer deutschen Akademie! Sie haben eine deutsche Akademie mit — wie sagt man doch bei Ihnen nur? —

mit Vorzug „absolviert!" (Es klang unsagbar ironisch, dieses gleichsam in Gänsefüßchen gesprochene „mit Vorzug absolviert".) „Solche Zeugnisse sind für mich Grund genug, mißtrauisch zu werden. Fast alle Akademiker voll Zukunft, werden zu Malern ohne Gegenwart," und wieder entglitten die Papiere ungelesen den Fingern Whistlers. Es geschah ganz automatisch, daß ich ihm auch noch die Zeitungsausschnitte mit den Berichten über meine erfolgreichen Ausstellungen hinreichte. Er sah von weitem darauf, legte dann die Hände auf den Rücken und sagte:

„Oh (sein unnachahmliches Oh!) Kritiken?! Ich lese Kritiken über andere nie. Nutzlos. Wozu auch? Ich lese auch Kritiken über mich nicht, außer es wird mir gesagt, daß sie schlecht sind. Denn die schlechten Kritiken sind wenigstens amüsant, während die sogenannten guten immer nur langweilig borniert sind. Der Kritiker ist einer, der den Künstler, den er „bespricht" für noch dümmer hält als er selber ist. Und der Künstler ist in der Tat dumm, der auf Kritiken etwas gibt. Dem Kritiker verleihen die Götter mit dem Amt auch den nötigen Unverstand. Hüten Sie sich, junger Mann, vor den Kritikern. Die Freundschaft zwischen einem Künstler und einem Kritiker ist meistens nur ein Komplott gegen einen dritten — Kritiker oder Künstler. Vermeiden Sie aber nicht nur Freundschaft mit dem Kritiker, vermeiden Sie Freundschaften überhaupt. Der Künstler darf keine Freunde haben. Der Künstler darf nur eine Freundin haben, und die muß seine Geliebte sein: die Kunst. Sie machen ein erstauntes Gesicht. Da Ihr Gesicht trotzdem nicht zur unintelligenten Fratze wird, fühle ich mich jetzt für Sie ein wenig eingenommen. Nun haben Sie leider einen pfuschenden Schneider und so gar keine Pose. Schade! Ich liebe elegant geschnittene und genau passende Kleider und die geschmackvolle Pose. Denn diese beiden Dinge erleichtern den Verkehr. Man weiß, sobald man seine Pose kennt, wie der Poseur auf diese oder jene Attacke reagiert, und das ist angenehm. Ueberraschungen liebe ich nur in der Kunst; im Leben sind sie oft abgeschmackt und fatal. Aber trotzdem; Sie gefallen mir. Ich habe von Ihnen eine Impression. Vielleicht erlauben Sie sogar eine Hoffnung. Vielleicht wären Sie zu einem angenehmen Fellow zu erziehen. Um Sie kennen zu lernen, müßte ich Sie allerdings nicht malen sehen, sondern essen und trinken sehen. Gewiß. Und einmal mit Ihnen um Geld spielen, müßte ich auch. Wenn Sie beim Kauen der Speisen nicht Ihren intelligenten Gesichtsausdruck, beim Trinken nicht Ihr leidliches Benehmen und beim Spiel nicht Ihre Beherrschung, Ihren Charakter verlieren, dann könnte ich auf erträgliche Kameradschaft mit Ihnen hoffen. Halten Sie das aber ja nicht für moralische Grundsätze. Das hat nichts mit moralischer Tendenz zu tun. Das ist mehr: hygienische Exterikultur und Gradmessung der Kulturwertigkeit. Es ist nämlich grundfalsch, wenn man sagt, daß man die Menschen so nehmen muß und soll, wie sie sind. Aber ich sage Ihnen da Dinge, die Sie wahrscheinlich nicht interessieren, weil Sie ein Deutscher sind. — Warum wollen Sie mein Schüler werden?"

Whistler hatte mich bisher nicht zum Wort kommen lassen. Scharf akzentuiert gesprochen, manchmal bekräftigend mit dem Kopf genickt, so daß seine kokett in die Stirn frisierte schlohweiße eine Locke auf- und niederwippte. Uebersprudelt von seinen paradoxen Reden, stand ich einen Augenblick sprachlos, dann erklärte ich, daß ich sein Schüler werden wolle, weil ich seine Kunst bewundere und weil ich durch seine Lehre meine Kunst zu entwickeln hoffe. Whistler ließ mich nicht ganz ausreden, sondern unterbrach mich schon bei dem Worte „entwickeln":

„In der Kunst gibt es keine Entwicklung, keinen Fortschritt. Die Kunst war von Anfang an in sich vollendet. Sie beruht wie Gott in sich, und Anfang und Ende ist jederzeit in ihr. Es gibt viele Maler und Bildhauer, Musikanten und Literaten, aber nur wenige Künstler. Ein Marmorblock ist bald so zugehauen, daß er einem menschenähnlichen Gebilde gleicht, eine Leinwand ist bald mit Farbe besudelt. Es ist damit, wie mit Frauen, die keine künstlerische Schauspielerinnen sind, aber doch Szenen zu machen verstehen. Man kann eine Figur meißeln, ein Bild malen und ist doch noch lange kein Künstler. Nicht der Gebrauch des Feuers ist es, wie manche Wissenschaftler meinen und uns glauben machen wollen, was die Menschen schon in Urzeiten am auffälligsten vom Tiere unterschied, sondern die Kunst ist es. Nur die Kunst beweist des Menschen göttliche Natur. Die Kunst allein macht uns zu Menschen. Wir müssen daher um Alles zur Kunst gehen, wie mein eitler Papagei Oskar (Wilde) mir nachplapperte. Manche wissen das, viele ahnen es, mehr noch spüren es instinktiv. Darum der starke Zug zur Kunst. Aber anstatt ihr als Empfangende ehrfürchtig zu nahen, drängen sich die meisten anmaßend an die Kunst heran und geben sich als ihre Lieblinge aus. Doch ist alles Getue nutzlos, man wird nicht, man ist Künstler. Man kann wohl Maler werden, wie

F. VON STUCK IN DER SÄULENHALLE

Mit Genehmigung der Photographischen Union, München

man Kanzlist, Kaufmann, Jurist, Bäcker, — wie man irgend etwas bürgerliches mesquines werden kann, wie man General oder Souschef werden kann. Aber Künstler wird man nicht. Der Künstler ist geboren, der liebe eingeborene Sohn der Kunst. Der Meister hängt von keinerlei Zuständen ab. Der Lieblingsglaube heutiger Kunsthistoriker, daß bestimmte Zeitalter besonders künstlerisch veranlagt waren, und daß besondere Völker sich durch besondere Kunstliebe vor andern auszeichneten, ist so falsch wie nicht bald ein religiöses Dogma. Der große Meister ist immer unabhängig. Für die kleinen Talente mag es günstige Epochen geben. Jene, denen das Schaffen technisch Qual verursacht, mag ihnen auch manches gefällig wirkende Ding gelingen, sind kleine Talente. Sie wissen nicht, wo anfangen, wo aufhören. Es strömt ihnen die Fülle wohl von überall zu, allein, sie bewältigen sie nicht. Nur der Meister kennt das Geheimnis, daß er durch selbstauferlegte Beschränkung Meister ist. Wer zu viel will, gerät ins Uferlose.

Ich sagte Ihnen jetzt mancherlei Wissenswertes, das Sie überdenken sollen. Wenn Sie sichs notieren wollen — hier liegen Papier und Bleistift. Whistler redet kein Blech. Und es ist nicht Eitelkeit, daß ich dies sage; es ist einfach klare Erkenntnis. Ich werde doch nicht albernes Versteckenspiel treiben, mich von andern als wahrhaft großen Künstler ausschreien lassen, und dann in blöder Bescheidenheittuerei mich so anstellen, als wüßte ich selbst nicht, wer ich

ALOIS KOLB — MODE (RADIERUNG)

F. VON STUCK FRÜHLING (1906)

Mit Genehmigung der Photographischen Union, München

bin und was ich bedeute. Ich weiß es sehr gut, denn ich bin nicht Künstler allein, ich bin auch ein Mann von ungewöhnlicher Intelligenz. Phantasie, Vernunft, Verstand, geistiges Vermögen wie sinnliches und künstlerisches, trennen zu wollen, kann nur einem Trottel einfallen. Das bin ich nun wirklich nicht. Sie als Deutscher, an denen die Tugend der Bescheidenheit so sehr gelobt wird, werden mich wahrscheinlich schrecklich unbescheiden finden. Ich kann Ihnen aber nicht helfen. Ich bins einmal, wie ich auch Egoist bin. Jeder Künstler ist Egoist. Muß es sein. Das ist Naturgesetz. Jeder große Künstler läßt in erster Linie nur sich gelten. Denken sie an die Stellung, die Michelangelo gegenüber da Vinci einnahm. Schwache Leistungen lehnt der Meister erbarmungslos ab. Mit Recht. Mitleid mag im Leben eine Tugend sein, in der Kunst ist es ein Laster. Des Meisters eigener Schaffenstrieb überwuchert alle Möglichkeit der Aufnahmsfähigkeit fremder Hervorbringungen. Jede starke Persönlichkeit läßt nur das ihr Wesensgemäße gelten. Mit Recht. — Notieren Sie all das, was ich Ihnen sagte. Sie werden es noch brauchen können. Und nun überlegen Sie es sich, ob Sie noch mein Schüler werden wollen. Ich korrigiere nicht wie die andern, ich bessere nicht an den Arbeiten meiner Schüler herum. Ich gebe nur Ratschläge. Sie müssen jetzt gehen, denn mich erwartet mein Friseur," damit schloß und verabschiedete mich Whistler.

Ich arbeitete dann einige Zeit in seinem Lehratelier und hatte noch oft die Freude, ihn zu sehen und zu hören. Wenn er ins Atelier kam, war er immer geladen mit Paradoxen, so daß ich schließlich den Eindruck gewann, daß er nur dann erschien, wenn er über einen Vorrat geistiger Raketen verfügte. Vieles von dem, was er uns im Atelier sagte, hat er auch niedergeschrieben und veröffentlicht, manches, wie die mir gegenüber gemachten Aeusserungen, dürfte unbekannt sein. Ich stelle es Ihrem Belieben anheim meine Begegnung mit Whistler, und die von ihm bei dieser Gelegenheit gesprochenen Worte, in der Ihnen passend dünkenden Form der Oeffentlichkeit zu unterbreiten."

Dies ist nun mit Vorstehendem geschehen.

F. VON STUCK KENTAUR UND NYMPHE (1895)
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

VON AUSSTELLUNGEN

MÜNCHEN. Eine *Gauguin*-Ausstellung gibt es in Thannhausers „*Moderner Galerie*". Man hatte sich eine Sensation erwartet, aber sie blieb aus. Das macht: Gauguins handfertige Nachahmer, der inneren Ueberzeugung und der Ueberzeugungskraft ihres Meisters entratend, haben seine Kunst trivial gemacht. Sie kommt nicht (wenn sie das überhaupt gekonnt hätte) mit der Spontanität einer Offenbarung über uns, sondern wir haben sie schon lange in Raten aus zweiter Hand vorgesetzt erhalten und sind ihrer überdrüssig geworden, ehe wir sie richtig kannten. Deswegen freilich dürfen wir gegen Gauguin selbst nicht ungerecht sein; gerade er, einer der herrischsten und eigenbrödlerischsten aller modernen Maler, darf ein verständnisvolles Eingehen in seine Art verlangen — nicht er selbst, sondern seine seichten, an der Epidermis seiner Kunst klebenden Nachtreter haben seine künstlerische Art in Mißkredit gebracht. Gauguin hat vielleicht noch zäher als Van Gogh um seine Kunst gerungen. Er hat ihr sein Vaterland, das amüsante Künstlerleben von Paris, den anregenden Verkehr mit Kunstgenossen geopfert. Er ist in Länder der heißen Sonne und der intensiven Beleuchtungen gezogen. Um wieder zur Primitivität der Kunst zu gelangen und von aller Künste Urquell aus nochmals den Weg der Jahrtausende zu durchlaufen, hat er seinen dauernden Wohnsitz bei primitiven Naturvölkern genommen: zuerst in Tahiti, dann in Martinique, wo er im Jahre 1903, ein Achtundfünfzigjähriger, gestorben ist. Er hat, das müssen wir vor den jetzt in München gezeigten Bildern unumwunden eingestehen, den Sieg über sich und seine Kunst nicht erringen können. Ein Phänomen im besten Sinne ist er nicht. Seine exotische Fremdartigkeit brilliert, aber sie erwärmt nicht. Rauschkunst. Aber in diesem Ringen und Wollen liegt tragische Künstlergröße.

VON AUSSTELLUNGEN

Mutatis mutandis kann man an Hans von Marées denken. Das positive Resultat ist bei Gauguin eine Kreuzung indianischer Kunst mit einem Dekadententum à la Toulouse-Lautrec. Der naturvölkische Kunststil mischt sich mit der Flächenhaftigkeit moderner Plakate. Kein Ton, keine Tiefe, keine Perspektive, Motivlosigkeit, Buntheit, harte, prägnante Konturen — das sind die ersten Eindrücke. Aber man wird einsehen müssen, daß ein Künstler, dessen absolutes Können außer Frage steht, und dessen unbedingte Ehrlichkeit niemand bezweifeln kann, zu solchem gänzlichen Verzicht auf äußere Wohlgestalt, zu solcher Verachtung malerischer Routine, sich doch mit guter Absicht hat entschließen müssen. Seine Absicht aber war die: kraftvolle Visionen exotischer Farbigkeit zu geben, nichts weiter als ein resolut vereinfachtes, durch ein empfindsames Künstlerauge gesehenes Abbild einer Traumwelt, die ihm die Sonne der Südsee vorgegaukelt. Darin sah er das Evangelium für die moderne Kunst, davon erwartete er für den resoluten Kolorismus neue Wege. Das aber, was er uns als Ergebnisse dieser Absicht zeigen konnte, sind eben Ansätze geblieben, Versprechungen, die er nicht erfüllen konnte und die vielleicht keiner erfüllen kann.

G. J. W.

ZÜRICH. Im neuen Zürcher Kunsthaus hat die Eröffnungsausstellung der *X. Nationalen Kunstausstellung der Schweiz* Platz gemacht, die einen vorzüglichen Einblick gewährt in die mannigfaltigen Bestrebungen im schweizerischen Kunstgebiete. Daß dieses längst seine eigenen bestimmten Ziele und Potenzen besitzt, daran wird wohl keiner zu zweifeln wagen, dem die Kunst eines Hodler, Amiet und Giacometti oder auch eines Burnand und Albert Welti geläufig ist — die gegenwärtige Nationale Ausstellung — die erste ihrer Art in Zürich — führt nun außerdem den Beweis, daß diesen Zielen und Potenzen teilweise wenigstens Resultate gegenüberstehen, die eine durchaus individuelle Physiognomie, eine ganz respektable Höhe künstlerischer Kraft und Vollendung zeigen. In erster Linie betrifft dies naturgemäß die Malerei, der ein größter Spielraum die mannigfaltigsten Strömungen ermöglicht. Aber auch die Bildhauerei mit RODO VON NIEDERHÄUSERN und CARL ANGST in Paris und den in München seßhaften AUGUST HEER, WALTER METTLER, HUGO SIEGWART und EDUARD ZIMMERMANN an der Spitze, liefert originelle Werte, von den graphischen Künsten und der Glasmalerei, in denen die Schweiz von jeher Bestes produzierte, gar nicht zu reden. FERDINAND HODLER, CUNO AMIET und GIOVANNI GIACOMETTI nannten wir bereits. Sie sind alle drei mit Werken ersten Ranges vertreten. HODLER vor allem mit einer Zweitauflage seines Holzhauers, AMIET mit einem farbensprühenden Garten und GIACOMETTI mit einem blühenden „Età d'oro". Zeichnerisch vollendete, plastische Akte führt ALEXANDRE BLANCHET in Paris, die trauernden Jünger Christi, sowie 42 hervorragende Zeichnungen mit Motiven aus dem Evangelium EUGÈNE BURNAND (Paris), einen figurenreichen, belebten Entwurf für ein Freskobild im Ständeratssaal zu Bern ALBERT WELTI vor. Hell und großzügig präsentieren sich einige Landschaften des Walliser Triumvirats ERNEST BIÈLER — RAPHY DALLÈVES — EDUARD BILLE, und mit einem wundervollen Friedhof produziert sich EDUARD VALLET in Genf. An die japanische Lackmalerei erinnert ein höchst originelles „Adam und Eva"-Bild des AUGUSTO GIACOMETTI in Florenz, während zwei sonnige Stücke GOTTARDO SEGANTINIS in Rom deutlich den Einfluß seines großen Vaters verraten. Als feine Landschafter weisen sich der Genfer GEORGES GUIBENTIF, die Basler PAUL BARTH, PAUL BURCKHARDT und CARL THEODOR MEYER und WILHELM LEHMANN in Davos-Dorf aus, indes der in Berlin wohnhafte FRITZ BURGER mit einem farbigen „Knaben zu Pferd", FRITZ OSSWALD in München mit zwei äußerst lebendigen Hafenimpressionen, ADOLF THOMANN mit einer frischen Zirkusstudie aufwartet. Zum Schlusse sei noch auf die musizierenden Handwerksburschen und den famosen Flötisten ERNST WÜRTENBERGERS, sowie auf eine festlich geschmückte Wiese OTTO WYLERS hingewiesen.

Dr. S. MARKUS

F. VON STUCK AKTZEICHNUNG

F. VON STUCK AUS DEN FLIEGENDEN BLÄTTERN
Mit Genehmigung von Braun & Schneider, München

KUNSTLITERATUR

Franz von Stuck, Gesamtwerk. In Pergament gebunden 65 M. München, Franz Hanfstaengl, Kunstverlag.

Die große Kollektivausstellung der Werke Franz von Stucks auf der venetianischen Ausstellung von 1909 ließ bei manchem Besucher den Wunsch wach werden, diese stolzen Gemälde möchten, ehe sie wieder in alle Welt auseinandergehen, in einem wirklich vornehmen Reproduktionswerk, das mit besseren Techniken arbeitet als es bei den billigen Stuck-Monographien möglich ist, vereinigt werden. Diesem Wunsch kam der Münchener Kunstverlag von Franz Hanfstaengl entgegen — er ging sogar weiter und bietet uns hier ein glänzend ausgestattetes „Gesamtwerk“, das außer allen malerischen Hauptwerken Stucks eine Anzahl von Proben seiner Zeichnungen und Radierungen, seiner Plastiken und architektonischen Arbeiten gibt und von den weniger wichtigen, nicht aus innerster Notwendigkeit geflossenen Gemälden jene, die dem Künstler selbst

F. VON STUCK AUS DEN FLIEGENDEN BLÄTTERN
Mit Genehmigung von Braun & Schneider, München

F. VON STUCK DIE BASSPROBE (1890)

Aus den „Fliegenden Blättern". — Mit Genehmigung von Braun & Schneider, München

immerhin als charakteristisch erschienen. Ein oberflächlicher Kenner der Stuckschen Kunst wird die wenigen Lücken, die trotzdem blieben, überhaupt nicht bemerken. Zahlreiche Gravüren und ein- und mehrfarbige Lithographien wechseln mit sehr klaren, großen Autotypien: im ganzen sind etwa 150 Werke Stucks veranschaulicht und zwar in der beschriebenen vorzüglichen Auswahl, so daß sie ein klares Bild von Stucks Entwicklungsgang vermitteln, beginnend mit seinen zeichnerischen Anfängen und mit besonderer Ausführlichkeit verweilend bei der heutigen sonnigen Mittagshöhe von Stucks künstlerischem Wirken. Ein knappes, prägnantes Vorwort, das mit einigen großen, klaren Strichen des Meisters Art und Kunst umreißt, stammt aus Fritz von Ostinis geschmackvoller Feder. G. J. W.

NEUE BRUNNENKUNST

ELBERFELD. Bei Gelegenheit der Dreihundertjahrfeier der Stadt *Elberfeld* wurden außer einer Reihe anderer Veranstaltungen auch Stiftungen aller Art getätigt; eine öffentliche, in Gestalt eines Brunnens, von einem kunstsinnigen Bürger der Stadt, Baron von der Heydt. Das Werk, von der Hand des westfälischen Bildhauers B. HOETGER geschaffen, zeigt (Abb. nebenstehend) als bekrönende Hauptfigur eine hochaufgerichtete weibliche Gestalt, die mit seitlich zurückgeworfenem Haupte und weit ausgebreiteten Armen gleichsam eine Inspiration zu erwarten scheint. Der Körper, sehr schön und im edelsten Sinne monumental gebildet, verrät die französische Schulung des Meisters. Auf dem Rücken dreier wasserspeiender Bronzelöwen, ruht das ornamentierte obere Steinbecken; über diesem kauert in der Mitte auf einem Felsblock eine riesige, zusammengeringelte Schlange, auf der jene Frauenfigur steht, in der man zwar eine Justitia zu erkennen hat, aber keineswegs die landläufige, auf jedem Justizgebäude thronende, griechisch-römische — Renaissance-Barock-Göttin mit Wage und verbundenen Augen. „Des Gerechten Mund ist ein lebendiger Brunnen", besagt die in Goldlettern das Bassin umlaufende Inschrift.

Leider erfährt der Brunnen in der Gesamtwirkung starken Abbruch durch die Aufstellung auf einem weiten rechteckigen Platze (dem sog. Exerzierplatz), der ihn zu klein erscheinen läßt. Wir brauchen gewiß nicht die Art des Hildebrand-Brunnens in München für die allein mögliche Lösung zu halten, aber man sollte bei Aufstellung eines freistehenden und durchaus für die dritte Dimension geschaffenen Denkmals doch der Prinzipien eingedenk bleiben, die Michelangelo bei Aufstellung des Reiterdenkmals Kaiser Marc Aurels leiteten. Dr. FORTLAGE

B. HOETGER GERECHTIGKEITSBRUNNEN IN ELBERFELD

Redaktionsschluß: 18. August 1910 Ausgabe: 8. September 1910
Herausgeber: F. SCHWARTZ. Für die Redaktion verantwortlich: P. KIRCHGRABER. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G.
Sämtlich in München

Auguste Rodin sculp.

Mezzotinto Bruckmann

Das eherne Zeitalter (Detail)

KUNST

A. RODIN RELIEF VOM HÖLLENTOR

AUGUSTE RODIN*)

Von Otto Grautoff

Auguste Rodin ist der reinste und umfassendste Bildhauer des gegenwärtigen Frankreichs. Alle natürlichen Anlagen der französischen Nation wirken in ihm, haben in ihm ihre Kräfte aufs höchste entfaltet, so daß besonders sein Werk als Frucht des ganzen Volkes betrachtet werden darf.

Unter konservativen Tendenzen wuchsen der Mensch und der Künstler auf. Als Realist und Rationalist entwickelte er seine Bildung und sein Leben. Mit der Unbefangenheit und Vorurteilslosigkeit eines echten Franzosen durchdrang er die Sinnenwelt. Geschmack und eine ruhige Selbstsicherheit leiteten ihn, verließen ihn niemals. Das köstliche, lateinische Formbewußtsein, das auch in ihm lebendig ist, gab ihm in jedem Tumult von Empfindungen Halt, vermittelte ihm die Kraft in jeder Aeußerung seiner pathetischen Sensibilität das Maß zu bewahren.

Wenn wir Deutschen von einer Rodinschen Skulptur erregt werden, so sind wir Grübler und Träumer leicht geneigt, die Erregung losgelöst vom formalen Gesichtseindruck auf den Ausdruck einer philosophischen Weltanschauung zurückzuführen. Wir sehen zwei Körper in inniger Umschlingung mit süßglücklichen Gesichtszügen und sagen: hier ist das Glück zweier Menschen dargestellt, die selig sich endlich gefunden. Seht, in dem schmerzlich verzogenen Mund wird es deutlich, daß sie vorher viel litten oder daß ihr Glück nur von kurzer Dauer sein wird. Unsere Grüblernatur, unsere Grenzenlosigkeit erfindet sogleich eine Vor- und Nachgeschichte dieses Paares, erdichten sich philosophische Vor- und Hintergedanken, sehen in Rodin einen Apostel des Liebesglückes, einen Weltweisen und vergessen beinahe, daß er Bildhauer ist. Das ist eine irrtümliche Betrachtungsart seiner Skulptur, ein falscher Weg sich ihm zu nähern. Dieser Bewunderung wird der Meister selbst ungeduldig; er will, wollte

*) S. auch unseren Rodinaufsatz in Jahrgang 1904/5, Aprilheft.

A. RODIN RELIEF VOM HÖLLENTOR

A. RODIN
MME SIMPSON

A. RODIN

ROMEO UND JULIA

nie einer mit Ideen beschwerten Kunst Diener sein. Hat man ihn infolge dieses Mißverständnisses einen Revolutionär genannt? Einige wenige aus diesem Irrtum heraus; andere — und sie sind in der Mehrzahl, weil er den zu totem Akademismus erstarrten, formalen Konventionen seiner Zeit nicht blindlings Gefolgschaft leistete. Es sei gesagt: Rodin wollte niemals ein Unruhstifter in der Aesthetik werden, hat niemals modernen Anarchisten und Brauseköpfen gleich irgend eine Vergangenheit seines Volkes verneint. Sein persönliches Leben entwickelte sich auf der Basis und innerhalb der Normen des französischen Bürgertums, bescheiden, anspruchslos, klar und fest ist jede Stunde, ist jeder Tag rücksichtslos gegen sich und andere auf die großen Lebensaufgaben hin komponiert, die ihm heilig sind. So ist aus seinem täglichen Leben nichts zu berichten, das gegen die Regel aufbegehrt.

A. RODIN DIE HAND GOTTES

Betrachten wir seine künstlerischen Anfänge. Vielleicht gestattet man mir ungern, von dem Werdegang dieses Mannes zu sprechen, weil er eine „Persönlichkeit" im odiösen Sinne dieses modernen Wortes nicht enthüllt. Es ist nichts anzumerken von elementaren Ausbrüchen einer ungezügelten Leidenschaft, nichts von qualvollen Kämpfen der Auslese, von stürmischen Suchen und Verwerfen von Idealen, sondern nur von einem sicher gegründeten Selbstgefühl, das den rechten Weg klar vor sich gezeichnet sieht, und von strenger, zuchtvoller sich der sittlichen Verantwortung wohl bewußten Arbeitsleistung.

Rodin besuchte zuerst eine Zeichenschule, dann, als er manuelle Fertigkeit erreicht hatte, übte er sich die antiken Statuen des Louvre und die Handzeichnungen der klassischen Lateiner mit Bleistift und Tusche nachzubilden. Diese Zeichnungen, wie auch seine ersten Modellierversuche, in denen er immer nur nach der Beherrschung der Form und der Technik strebte, sind in nichts seinen späteren Schöpfungen verwandt. Sie sind trocken und im besten Sinne unpersönlich, objektiv, wenn man will. Es darf als charakteristisch angesehen werden, daß Rodin hundertfältig diese Nachbildungen in Ton und auf dem Papier wiederholte, wodurch er die mannigfaltige Formensprache der Alten gewissermaßen auswendig lernte. Aber mehr noch. Während dieses Studiums, das er durch Lektüre vertiefte, breitete sich vor seiner jungen Seele das reiche Leben der Vergangenheit aus; es enthüllte ihm seine Gipfel und Täler und den tiefen Sinn der treibenden Urenergien, die das Auf und Ab der Geistesentwicklungen weben. Er war nicht eilig, nicht erfolggeizig und geldsüchtig; er besaß die große Kunst auf sich selber warten zu können. In der langwierigen Muße des Abwartens harrte er still und geduldig, bis das Idiom eines Jahrhunderts, einer Dekade, eines Meisters von seiner Seele als wahlverwandt empfunden wurde. Dann griff er zu und grub sich tiefer hinein bis zu den Quellen. So offenbarte sich ihm das Wesen der asiatischen Kunst, der Antike, der Gotik und der Renaissance. Die Erkennt-

A. RODIN DER MANN MIT DER ZERBROCHENEN NASE

Michelangelo!

nisse aller dieser Kunstweisen, denen er in seinem weiten Herzen Raum gewährte, lagen lange in dem Jüngling ungeordnet und unfruchtbar nebeneinander; langsam formten sie sich zu einem Weltbild; dem reifenden Manne enthüllte sich mählig das große Ziel seines Lebens, das sein Wille in immer klareren Formen bildete. Er hütete sich den Weg zu diesem Ziele zu früh zu beschreiten, weil er wußte, daß eine Kunst, die sich ihrer selbst nicht ganz bewußt ist, die nicht ganz in sich selbst beruht, ein reiches und tiefes Weltgefühl nicht zu tragen vermag, indem die Gefahr besteht, daß ihre Architektur zusammenbricht. Es ist immer bedenklich, wenn schon ein Jüngling sein unklares Weltempfinden, das in vielen Fällen nichts weiter als verschwommene Sehnsucht und knabenhafte Sentimentalität ist, in der Kunst zum Ausdruck bringen will. Daher haben wir so viel mit Gemüt und Ideen beschwerte Kunst in stümperhafter Form. Die Kunst wird Ausdruck einer Innerlichkeit sein, wenn der Bildhauer oder Maler als Mensch und Künstler sich Zeit zum Reifen ließen. Das können wir an Rodin lernen. Nur die Ruhe

A. RODIN
KARYATIDE

A. RODIN IDYLLE

A. RODIN HENRI ROCHEFORT

und Stille seiner Jugendjahre ermöglichten es ihm die Kraft zu finden zu jener großartigen Synthese, die wir bewundern.

Von den Werken, die Rodin bis zu seinem fünfunddreißigsten Lebensjahr geschaffen hat, sind der Oeffentlichkeit nur zwei Plastiken bekannt. Diese beiden *„Der Mann mit der zerbrochenen Nase“* (Abb. S. 29) und der *„Mensch der ersten Zeiten“* (Abb. eines Details geg. S. 25) und die nicht viel späteren „Johannes“ und „Die Bürger von Calais“ (Abb. s. unseren früheren Aufsatz Jahrg. 1904/5 S. 289 u. f.) bedeuten für uns die Stationen seiner Entwicklung, in denen er jedesmal die Resultate einer einseitig begrenzten Durchdringung einer bestimmten Kulturepoche — der Renaissance, der Antike, nochmals der Renaissance und der Gotik — zusammengefaßt hat. Der „Mann mit der zerbrochenen Nase“ läßt an den Zuccone denken. Beide Köpfe sind durch ihre Falten, Furchen, wulstigen Lippen, blöden Blicke als ausgebrannte Seelen charakterisiert, die der Lebenskampf mit übertriebener Häßlichkeit gezeichnet hat. In diesen zwei zeitlich so weit auseinanderliegenden Arbeiten finden wir die Stilgesetze und Schaffensprozesse antiker Bildhauer einem anderen Ziele dienstbar gemacht. Die Alten gründeten auf ihre große Auffassung des menschlichen Körpers einen stilisierten Vortrag, indem sie Naturwahrheit mit der Erfüllung allgemeiner Schönheitsbegriffe vereinten. Donatello und Rodin haben in den beiden erwähnten

AUGUSTE RODIN
DER SCHMERZ

Arbeiten das gleiche getan, dieselbe Methode erfüllt. Sie unterscheiden sich von der Antike in der Verschiedenheit ihrer Ideale, die bei beiden jenseits der Antike liegen. Für sie wird die schöne Form nicht durch einen großen ungebrochenen Kontur nicht durch ein bestimmtes Gleichgewicht begrenzt; sie wollten nicht die Naturwahrheit des Modells durch gelenksame und geschmeidige Gefälligkeit zu einem freundlich-heiteren Götterbild steigern, sondern ihr Ideal war ein realistisches, das ebensooft straffe Hautspannungen, wie ausgehöhlte Epidermis, ebensooft einen mageren Kontur wie einen schwulstig ausladenden erlaubte. Der Mensch in seiner Unvollkommenheit wurde das Ideal, in dem ein heiteres oder ein böses Leben zuckt. Das mystische Ideal hat sich in ein sinnliches verwandelt. Die Verklärung der Naturwahrheit erhebt das Modell nicht mehr in die Sphäre einer höheren Idealität, sondern steigert nur seine sinnliche Lebensatmosphäre. Der Unterschied zwischen dem Zuccone und dem „Mann mit der zerbrochenen Nase" basiert auf der Verschiedenheit in der Gesinnung der Zeit und der beiden Künstler. Der Renaissancekünstler Donatello, der in anderen Werken durch leise Eleganz, und durch die Ondulation seiner Gestalten gotische Nachwirkungen erkennen läßt, wollte in diesem Bildnis nicht viel mehr als realistische Treue und individuelle Charakteristik geben. Rodin ist freier und unabhängiger. Er übersah die ganze Kunstentwicklung, machte sich ihre gesunden und lebensfähigen Elemente zu Nutze, wurde aber von keinem Stilgesetz, von keiner Theorie in seiner freien Entfaltung gedrückt, weil es in seiner Jugend keine allgemein gültige Kunsttheorie außer der akademischen gab, die ihm hätte Fesseln auferlegen können, die ein Mensch wie er schon als Jüngling in ihrer Bedeutungslosigkeit erkannte.

Bemerkenswert für Rodin ist, daß er schon in jungen Jahren sich mit Ideen trug, wie er sie im *„Höllenportal"* (Abb. S. 25) geschaffen und in häufigen Entwürfen für den Turm der Arbeit skizziert hat. Das erste Werk ist eine zusammenfassende Darstellung aller menschlichen Leidenschaften, das zweite Werk soll ein Denkmal der arbeitenden Menschheit, eine Verklärung der Arbeit, eine Verklärung aller menschlichen Betätigungen werden. Er trug sich schon frühe also mit dem Gedanken Symbole zu schaffen, führte diese Ideen aber erst später aus, da er sich jung

A. RODIN BADENDE

A. RODIN BILDNISBÜSTE

noch nicht reif genug fühlte. Daraus wird aber verständlich, daß sein Geist sich immer wieder der Antike zuwandte, um sich von ihrer edlen Einfalt und ihrer stillen Größe anregen zu lassen, und das Werden dieser hohen Veredelung des Formensinns zu ergründen, die zu einer so erhabenen Ruhe und Heiterkeit führte, so daß alle griechischen Skulpturen dem Traum dieses Geschlechtes Wirklichkeit zu geben scheinen. Die griechischen Götterbilder leihen nicht einem über den Wolken schwebenden Geschlechte Gestalt; sie sind von aller Heftigkeit und Flüchtigkeit befreite, handelnde Personen einer gesteigerten Wirklichkeit, die dem Volke zum Kultus wurde, weil in ihr alle sinnlichen Empfindungen des Volkes, glückliche und verderbenbringende, aber losgelöst von kleinlichem Zufall und der Einwirkung des Augenblicks, lebendig in die Erscheinung traten.

Etwas Aehnliches wollte Rodin schaffen. In unserer zersplitterten und auseinanderfließenden Zeit konnte natürlich sein Lebenswerk nicht die Bedeutung einer allegorischen Verklärung der Empfindungen aller erreichen, ging von ihm keine kultusbildende Kraft aus. Sicher aber ist: Rodins Ausgangspunkt ist das Ideal des antiken Bildhauers, er will großzügig und typisch wie sie die Logik des menschlichen

A. RODIN
DER DICHTER UND DIE MUSE

A. RODIN L'ADIEU

Körpers, und ihn als Träger sinnlicher Empfindungen darstellen. Die Griechen schafften in ihren Plastiken Typen eines Zustandes, Rodin Typen des bewegten Lebens, das Weltbild eines gärenden Geistes in gärender Zeit. Sie haben beide durch die Tiefe ihres Erlebens die Empfindungen, denen sie Gestalt geben wollten, alles Momentanen entkleidet, sie ins Ewige gerückt und vergöttlicht. Rodins Skulpturen sind wie die der Griechen, getragen von einem von innen herausquellenden eigenen Leben, und umschließen eine für sich bestehende, eigene Empfindungs- und Formenwelt. Ihr Rhythmus ist aber im Gegensatz zu der griechischen Skulptur mehr ein innerlicher als ein äußerlich formaler. Nur den Grundriß seiner Skulpturen im Raume legt er geometrisch an; indessen innerhalb des Raumes, in dem sie sich bewegen, die lebhafteste Freiheit herrscht. Der geometrische Grundriß seiner Plastiken symbolisiert die gesetzmäßige und ruhige Basis alles Lebendigen, das sich im Individuum phantastisch oft wild, oft sanft verzweigt.

Es ist unmöglich, in einer Betrachtung Rodins, den Namen Michelangelos nicht auszusprechen. Schon manchen wird bei meinen letzten Worten das Andenken des großen Florentiners wach geworden sein. Der Entwicklungsstrang von ihm zu Rodin liegt klar zutage. Wie schon erklärt wurde, ist Rodin über die Antike hinausgegangen. Vor ihm setzte die Gotik an die Stelle des ruhenden, geschlossenen Körpers die Bewegtheit und die von innerer Leidenschaft zerwühlte Unruhe. Michelangelo suchte darauf diese beiden Stilarten zu einer neuen Einheit zusammenzuschließen. Aber er kämpfte noch mit der Materie. Nicht immer wurde er ihrer Herr; es blieb zuweilen ein tragischer Rest ungelöst. Rodin drängte in der gleichen Richtung energischer vorwärts. Er hat den wilden Rhythmus des Gefühlslebens unserer Zeit in seine Skulpturen gebannt und plastischer als alle vor ihm das Werden und Schwinden, das Aufzucken

A. RODIN
KARYATIDE

und Vorüberhasten einer Bewegung versinnbildlicht.

Als echtem Lateiner ist Rodin die Schamhaftigkeit der Seele, Empfindungen und Gefühlsäußerungen gegenüber fremd. Das ist und erlaubt, werden als etwas Selbstverständliches und Natürliches geäußert und behandelt; sie verstecken sich nicht. Daraus ergibt sich ein unmittelbareres Verhältnis der Menschen zum Gefühlsleben. Darum ist alle lateinische

A. RODIN BILDNISBÜSTE GEFFROY

durchaus nicht gleichbedeutend mit Unmoralität. Diese wesentliche Charaktereigenschaft gibt dem Romanen einmal den Mut seine Empfindungen auszusprechen und darzustellen, dann auch den Mut, sie zu betrachten, sie anzuhören. Alle sinnlichen Empfindungen sind frei Kunst überwiegend sinnlich, insbesondere auch Rodins Skulptur. Wenn man von einer Durchgeistigung der Plastik durch Rodin spricht, so heißt das also auch nicht, seinen Werken liegen Ideen, Gedanken zugrunde, sondern er hat den Kontur, die Epidermis, die Sil-

A. RODIN DER STURM

houette, die Ganzheit der Darstellung mit sinnlichem Leben durchglüht; so intensiv und differenziert strebt es aus diesen Werken heraus, daß wir kein anderes Wort finden, um sie weit von Canova oder Thorwaldsen abzurücken. Das sinnliche Erlebnis und seine Aufnahme durch die Empfindung ist das Primäre. Bei der Arbeit aber leitet ihn nicht irgend etwas Anormales, nicht die Inspiration — sondern starrsinnige Geduld, unermüdlicher Fleiß und die konzentrierte Kraft intensiven Sehens. Diese Methode erlaubte ihm niemals Anleihen bei den Ausdrucksmitteln einer anderen Kunstweise zu machen. Er bewahrte sich immer die Reinheit der Kunstmittel. Je reifer er wurde, um so gedrängter, geschlossener, konzentrierter wurde das Kubische seiner Skulpturen. Schon in der älteren „*Eva*" (Abb. Jahrg. 1904/5 S. 312) ist eine fest zusammengebundene Silhouette gegeben; der tief geneigte Kopf, den die Arme schamhaft verhüllen wollen, erschauert unter dem Erwachen des Gewissens. Die Schönheit des Körpers zuckt zusammen in der Bloßstellung seiner Linien und Flächen und will sich verbergen. In der *Karyatide* (Abb. S. 30) ist das Weib zusammengekauert; der getragene Stein drückt den Körper in einen winzigen Raum. Das Tragende des Körpers ist aber weniger in Muskelstraffungen, als in der Neigung des Kopfes, der Lagerung der Beine und der Ueberschneidungen der Körperlinien zum Ausdruck gebracht. Bei der zweiten „*Karyatide*" (Abb. S. 37) sind das Muskelspiel, die Spreizungen der Biceps zwar stärker betont; aber auch hier ist die Kopfneigung, die Straffung der Hals-

muskeln, die direkt der Last ausgesetzt sind, das Motiv, das den Künstler am hauptsächlichsten interessierte. Es ist mehr der sinnliche Eindruck des Tragens, als dessen anatomischer Ausdruck gegeben. Die Stellung des Körpers, das gedrückte Geflecht der Linien, das abgewandte, im tiefen Schatten liegende, schmerzlich verzogene Gesicht geben zusammen den Ausdruck, den Rodin darstellen wollte. Das Prinzip des Tragens und Gedrücktwerdens beherrscht auch die Skulptur des *Gekreuzigten* (Abb. S. 45). Das Kreuz ist nur andeutend aus dem Marmor herausgehauen, andeutend, weil der Künstler in dem Kreuz gleichzeitig eine schwer drückende Last bilden wollte, die das Haupt des Gekreuzigten krampfhaft zur Seite biegt und leidvoll aufächzen läßt. Der Leib biegt sich zusammen, so sehr scheint die Last des unbehauenen Blockes den, der alle Leiden der Welt auf sich nahm, zu erdrücken. Um seine Hüften schlingt sich ein Weib, das sich mitleidend herunterbiegt und den drohenden Sturz des Blockes hinhalten möchte. Hier wird durch reine formale Mittel, die Massenverteilung des Marmors und die heftige Knickung der Linien ein ergreifender Gemütseindruck erweckt, den das stoffliche Motiv wohl zu vertiefen aber bei weitem nicht allein und nicht einmal hauptsächlich in gleichwertiger Stärke hervorzurufen vermag. Wie vielgestaltig Rodins Einfälle, wie differenziert seine Ausdrucksfähigkeit ist, erweist sich in einem Vergleich dieser Kreuzigung mit der *Hand Gottes* (Abb. S. 28), die kräftig, energisch, mächtig — maskulin aus dem Block herausragt. Und in ihr bildet sich zwergenhaft klein und weich das erste Menschenpaar. Jede Umarmung, jede Beziehung zweier Körper zu einander wird ihm zu einem Erlebnis, jede Biegung, jede Streckung, jede Straffung eines Leibes, jede Ueberschneidung erregt sein Auge aufs neue, und immer empfindet er den Körper als Instrument der Affekte, die das Gebilde von Muskeln, Sehnen und Knochen sich geschaffen haben. Bei allen Skulpturen hat Rodin die Lichtwirkung weise bemessen und das Spiel von Licht und Schatten berechnet. Nur im Freilicht kann man das Geschaffene prüfen, sagt er selbst. Wer die *Balzacstatue* (Abb. Jahrg. 1904/5 S. 335) niemals auf dem Abhang von Meudon, umspült von Licht und Luft sich gen Himmel recken sah, darf kein endgültiges Urteil sprechen. In diesem Denkmal hat Rodin dem griechischen Schönheitsbegriff vollendeter physischer Kultur, dem freien und heiteren Götterbild einen Schönheitsbegriff der geistigen Triebkraft der Menschenseele gegenübergestellt, den Menschen veredelt, der mit vielfältigen Ketten an die Erde gefesselt ist und in vielfältiger Sehnsucht zum Himmel strebt. Der Körper des Balzac ist plump und häßlich. Die ganze Kraft und die ganze Schönheit in der Maske des Schrecklichen ist im Gehirn konzentriert. Dieser Riese im Schaffensrausch enthält alles, was über den geistigen Arbeiter, über den geistig Schaffenden zu sagen ist. Es ist das Denkmal einer Epoche wie die große Sphinx

A. RODIN GRABMAL

Vom Sockel des Denkmals für den Präsidenten Sarmiento in Buenos-Aires

A. RODIN
APOLLO

von Giseh, wie der Apollo von Olympia und der Moses des Michelangelo. In diesem Werke hat er eine neue lapidare Sprache für den Monumentalstil gefunden, hat er vollendet, was Carpeaux erstrebte. Die große Umrißlinie ist eine Weiterentwicklung dessen Vermächtnisses. Die tiefen Höhlungen sind die letzte Konsequenz Carpeauxscher Gedanken, die aufgewühlten Flächen der breiten Gewandmassen eine Weiterentwicklung der gekräuselten Flächen in Carpeaux' Statuetten.

In vielen, kleineren Arbeiten Rodins werden die gleichen formalen Prinzipien lebendig, wie in dem Kopf *„Der Sturm“* (Abb. S. 39), der *„Bellona“* (Abb. S. 43), in dem *„Faunskopf“* und dem Kopf *„Der Schatten“* (Abb. s. untenstehend). In allen diesen Skulpturen ist ein sinnliches Empfinden ausgedrückt, wie seine Bildnisse den Extrakt eines Schicksales darstellen, das in den Gesichtszügen sich eingegraben hat und sichtbar geworden ist.*)

A. RODIN — DER SCHATTEN

GESPRÄCHE MIT RODIN

Fast alle Plastiker sind Doktrinäre ihrer Kunst, und das hat seine guten Gründe. Mag ein Bildhauer noch so impulsiv sein, das rein Technische seiner Kunst, das ihn zu langsamerer Arbeit zwingt als den Maler, verweist ihn immer wieder auf die Theorie. So ist's weiter nicht verwunderlich, daß z. B. Hildebrand über „Das Problem der Form“ ein Buch geschrieben hat und daß sich überhaupt in prinzipiellen Kunstfragen vor allem die Plastiker äußern . . .

Auch Auguste Rodin hat in Gesprächen mit Freunden, namentlich mit Anatole France und Octave Mirbeau, oft über allgemeine und spezielle Dinge der Kunst gesprochen, aber diese Unterredungen wurden nicht aufgezeichnet. Andere aber sind schriftlich fixiert worden. Es sind jene, die in den Jahren 1898 und 1901 zwischen Judith Cladel, sodann einer sehr gescheiten Freundin der Cladel und dem Meister teils in seinem Atelier, teils im Louvre, teils vor Bauwerken und im Straßengewühl von Paris stattfanden. Judith Cladel hat diese Gespräche im

*) Wir verweisen bei diesem Anlaß wiederum auf das schon im Januar 1909 von uns besprochene ausgezeichnete Rodinwerk (Preis 100 Fr.) von Judith Cladel, das gleich bedeutend durch die auf persönlichem Umgang mit Rodin beruhende textliche Würdigung, wie auch durch die vorzüglichen Reproduktionen ist; dem Entgegenkommen der Verleger, G. van Oest & Cie. in Brüssel, verdanken wir eine Anzahl Reproduktionen dieses Heftes. — Die übrigen Reproduktionen sind nach den schönen Aufnahmen des Photographen J. E. Bulloz, Paris 21 rue Bonaparte, hergestellt.

Rahmen eines Rodin-Essays zuerst im Jahre 1902 in Buchform erscheinen lassen. 1908 hat Van Oest in Brüssel das Werk aufs neue herausgegeben, denn er hatte erkannt, daß es auch neben den Rodin-Arbeiten von Morice, Rodenbach, Schmitt, Mauclair, Geffroy usw. einen selbständigen Wert habe, eben dadurch, daß es mit wahrhaft eckermannischer Treue geschrieben ist und jener Begeisterung voll, die Frauen für „Genies" leichter entflammen macht als die kritischer veranlagten Männer.

Rodin, der Mensch, kommt darin zu Wort, mancher kleine intime Zug, der sein Gesamtbild klären hilft, ist festgehalten und manches schillernde Bonmot, das Menschen und Dinge blitzartig beleuchtet. Aber schließlich ist es eben doch der Künstlermensch, der hier das Wort führt und der im Mittelpunkt steht. Und so hat denn die Cladel gerade jene Gespräche, die über Dinge der Kunst handeln, mit besonderer Ausführlichkeit behandelt.

Drei Worte kehren in diesen Gesprächen immer wieder, sie sind gleichsam die Programmpunkte: die Griechen, die französischen Gotiker, die Natur.

A. RODIN BELLONA

Rodin über die Kunst reden und bei dieser Gelegenheit sein eigenes Kunstbekenntnis ablegen zu hören, ist mehr als interessant, es ist ein kunstgeschichtliches Ereignis. Es dürfte darum von Bedeutung sein, einige markante Stellen dieses Bekenntnisses kennen zu lernen. Hier sind sie, frei aus dem Zusammenhang genommen, so daß sie nahezu aphoristisch wirken; von ihrer logischen Schärfe, von ihrer sprachlichen Gedrungenheit indes haben sie dadurch nichts verloren; nur auf dem Weg vom Französischen ins Deutsche haben sie manche Feinheit des Ausdrucks, manche überraschende dialektische Schlagfertigkeit einbüßen müssen...

Als man einmal seine Werke „originell" nennt, sagt Rodin bedächtig: „Sie täuschen sich ein wenig, hier ist nichts originell. Originalität im Sinne des Publikums hat mit großer, wahrer Kunst nichts zu tun. Jawohl, es gibt Künstler, die nicht die Ausdauer haben, auf die Stunde zu warten, da die wirkliche Begabung in ihnen aufwacht, und die deshalb das Bizarre aufsuchen, das Außergewöhnliche des Gegenstands und der Form — beides fern von der Wahrheit. Das nennen sie dann „originell". Mit der Kunst hat das nichts zu tun."

Ein anderes Mal sagt er dies:

„Die Japaner sind die großen Bewunderer der Natur. Die haben sie auf eine wahrhaft herrliche Art studiert und erfaßt. Denn die Kunst ist nichts anderes als Naturstudium. Dieses Studium macht die Größe der Antike und der Gotik aus. Die Natur — da liegt alles darinnen. Wir selbst erfinden nichts, wir sind keine Schöpfer ... Die Griechen gestalteten nur das nach, was sie sahen, allerdings mit einer gewissen Uebertreibung der charakteristischen Form. Sie taten es mit Ehrlichkeit

und großartiger Treue. Und in der Tat, ehrlich muß man sein. Es ist nicht damit abgetan, daß man in irgend einem Stadium seiner Arbeit die Worte spricht: ich weiß, ich lasse an meiner Statue einige Partien stehen, die weniger gelungen sind, aber das Publikum wird das gar nicht merken; ein anderesmal werde ich besser arbeiten. Gut, wenn es schon das Publikum nicht merkt, merkt ihr es doch selbst, und trotzdem nehmt ihr eine Haltung an, als könne man alle Schwierigkeiten verschwinden lassen und mit einer kraftlosen Skulptur sich zufrieden geben; auf solche Art wird eure Arbeit über kurzem ganz schlecht sein. Man darf eben mit seinem Gewissen nicht paktieren, selbst wenn es sich um sogenannte Nichtigkeiten handelt; später werden gerade diese Nichtigkeiten alles sein. Die Kunst beansprucht eine Bedächtigkeit und eine Geduld, von der die Menschen, und namentlich die Jugend, heute kaum mehr eine Vorstellung haben; das zu begreifen ist schwer, und schwer, danach zu handeln. Heute will man zu rasch vorankommen, man nimmt sich nicht einmal mehr die Zeit, sich selbst zu erkennen. Die jungen Leute werfen sich auf die erste beste „Originalität", die ihnen in den Weg kommt, und ahmen sie nach, ohne auch nur zu suchen, darüber ins Reine zu kommen, was sie wert ist. Solche gewollte Originalität (Bizarrerie müßte man eher sagen) hat keine Daseinsberechtigung. Wenn Originalität „gewollt" ist, wird sie eben zur Konvention wie alles Uebrige. Zuerst muß man sich fest auf die Natur stellen, erst hernach kann man sich seinem Temperament überlassen und damit die Kunst durchsetzen. Ist das Temperament echt, dann flieht es nicht, es bleibt treu und pflanzt sich immer fort . . . Es gibt indessen junge Künstler, die in die Museen laufen, und wenn sie herauskommen, sagen sie: wir haben uns verwandelt, wir haben jetzt eine andere Seele, eine japanische Seele, eine Botticelliseele und über diesen neuen Voraussetzungen wollen wir jetzt unsere Arbeit aufbauen. In der Tat, diese Herren haben vielleicht eine andere Seele, aber es ist eine Diebsseele... Die wahre Tradition der Arbeit ist tot. Anatole France hat heute morgen zu mir gesagt: „Früher mußte ein Künstler-Lehrling zwei Jahre bei seinem Meister zubringen, ohne etwas anderes tun zu dürfen als das Atelier kehren, die Farben reiben, als Modell dienen, hernach erst fing man mit dem Malen an." Das ist wahr. Heute erreicht man alles viel zu leicht, und ein Wunsch hat gar nicht mehr die Zeit, stark und leidenschaftlich zu werden. Aber gerade der Widerstand, die Hindernisse, die sich vor den Sieg stellen, sie sind's, die Kraft und Charakter bilden. Die Alten haben dieses Fieber nicht gekannt, das zum Nichts führt, sie bewunderten die reine Schönheit und strebten ihr nach. Sie kopierten sie, indem sie ein wenig übertrieben, denn es ist keine Forderung der Kunst bekannt, die eine exakte Kopie verlangt . . . ."

An diesen Gedanken knüpft Rodin in einem anderen Gespräch wieder an und zwar bei Gelegenheit eines von ihm zitierten Ausspruchs von Flaubert, der dem Forcieren des Charakteristischen in der Kunst das Wort redet. „Der Bildhauer", sagt Rodin, „muß das Schwellen der Muskelbündel übertreiben, er muß die Verkürzungen forcieren und Vertiefungen tiefer graben, als es der Wirklichkeit entspricht: das erst gibt seinem Werk Kraft und Saft. Die Skulptur ist die Kunst der Vertiefungen und Erhöhungen, sie hat mit artiger Reinlichkeit glatter Figuren ohne Modellierung der Oberfläche nichts zu tun. Die Unwissenden freilich nennen ein Werk solcher Art „unvollendet" — gerade das Gegenteil ist wahr; denn nur eine bis auf die Spitze getriebene Arbeit kann den Eindruck des Festgefügten und des Lebendigen machen, die Modellierung erst gibt den Abglanz des Lebens, ist das Leben selbst, denn sie ist in allem Leben. Das Publikum begreift das allerdings nicht, es verwechselt Kunst mit glatter Sauberkeit, denn es ist an glatte Figürchen gewöhnt... Andere Arbeiten gehen über sein Fassungsvermögen; das ist eine Kunststufe, die ihm nicht eingeht, das ist ein anderes Gedankensystem als das seine. Préault, ein Bildhauer von großer Begabung, sagte: „Jene sind für das Fertige, ich bin für das Unfertige."

„Aengstlich die Natur zu kopieren, kann nicht völlig das Ziel der Kunst sein. Ein Abguß nach dem Leben ist allerdings die genaueste Kopie, die man erhalten kann, aber sie ist trotzdem ohne Leben; sie ermangelt der Beweglichkeit und des beredten Ausdrucks, sie hat nichts zu sagen. Das was ihr fehlt, ist die Uebertreibung... Gerade die Uebertreibung bei Flächen, welche solch ein Uebermaß vertragen, bewirkt die Feinheit und reizende Anmut anderer Partien, vorausgesetzt natürlich, daß der Geschmack des Künstlers nur an den richtigen Stellen forciert. Bei der Bildhauerei kommt alles darauf an, wie man die Modellierung zum Ausdruck bringt, indem man die lebendige Linie in den Flächen sucht, wie man schwellende Partien und Vertiefungen mit jenen Teilen verbindet, die zwischen beiden liegen, — mit

einem Wort: der harmonische Uebergang vom Schatten zum Licht tut's; durch die Modellierung, die ihn bewirkt, erhält man die schöne Schmiegsamkeit, die Eleganz und zugleich Morbidezza und Kraft. Nichtsdestoweniger geht es nicht an, bei einem Körper nur gewisse Partien mit Nachdruck hervorzuheben und darüber die anderen zu vernachlässigen. Jede muß im Verhältnis zum Ganzen forciert sein und dem Maß der Gesamtstilisierung entsprechen; Grad und Maß solcher Uebertreibungen aber wechseln bei jedem Künstler und mit dem Geschmack, der sie inspiriert — das Temperament des Bildhauers bekundet sich eben auf diese Weise.

Das, was die Kraft der Antike ausmacht, ist Konstruktion und Modellierung; die Alten wußten wohl von der Gesamtwirkung, denn das ist ein Hauptirrtum, die Details einzeln zu arbeiten; man mag das soweit treiben als irgend möglich, aber immer nur unter Beziehung auf das Ganze. Auch bei einer Büste geht es nicht an, eines nach dem anderen zu machen, die Wange, die Nase, den Mund, das Auge. Zuerst muß man genau bedenken, wie man die Massen verteilt. Ein Kopf erscheint wie eine Eiform mit gewissen Veränderungen; man könnte vielleicht sogar sagen, jede Erscheinung sei eine Kugel mit Abwandlungen. Aber jedes Profil dieser Kugel unterscheidet sich vom anderen. Man muß also, will man sie nachbilden, sich ohne Unterlaß um sie herumwenden und jedes Profil in seinen wirklichen Abgrenzungen nachbilden. Nach dem Profil muß man arbeiten, um Tiefe zu gewinnen, nicht en face, das ist der feste Grundsatz dieser Konstruktion, aus dem sich das Uebrige von selbst ergibt; tut man anders, so kommt nichts zustande als flache, glatte Dinge, Stücke, die man nur von einer Seite anschauen kann." Dabei demonstrierte Rodin vor seinen Freundinnen sein Prinzip mit der flachen Hand: er hielt sie mit der Innenseite gegen den Hintergrund, den Handrücken den Beschauerinnen zugekehrt, so daß die Hand wie ausgeschnitten erschien, und sagte: „Das ist ein Bas-Relief, in alle Ewigkeit ein Bas-Relief, flach und ohne Akzentuierung, dagegen so — und nun drehte er die Hand mit der schmalen Seite den Beschauerinnen zu — zeigt sie sich in ihrer ganzen Tiefe, so hat sie Kraft, so behält sie ihren Rauminhalt in der Atmosphäre. Macht es ein Bildhauer so, dann sagt man er sei ein Genie (meinte Rodin schalkhaft), aber nein, er hat in diesem Fall nur zu sehen gewußt, das ist alles".. Schließlich noch eine kurze Auseinandersetzung mit Lombroso, dessen Definition vom Genie Rodin keinesfalls billigen will.

„Der Gedanke Lombrosos ist unbedingt falsch", sagte er einmal gesprächsweise. „Das Genie ist die Ordnung selbst, eine Vereinigung von Fähigkeiten des Maßes und des Gleichgewichts. Man hat meine Kunst oft als Werk

A. RODIN — DER GEKREUZIGTE

eines Exaltierten beschrieben: ich bin das Gegenteil von einem Exaltierten; mein Temperament ist vielmehr ein bißchen schwerfällig und überaus sanftmütig. Ich bin auch kein Träumer, sondern ein Mathematiker, und meine Bildhauerei ist gut, weil sie das Produkt geometrischer Ueberlegungen ist. Ich leugne nicht, daß man in meinen Werken Exaltationen finden kann, aber nur deshalb, weil es diese auch in der Wirklichkeit gibt. Die Exaltationen haben nicht ihren Grund in mir, sondern in der bewegten Natur. Das Werk Gottes selbst ist seiner ganzen Natur nach exaltiert....“

VON AUSSTELLUNGEN

ELBERFELD. Im Städtischen Museum ist aus Anlaß des Stadtjubiläums eine Ausstellung von Kunstwerken aus Privatbesitz eröffnet worden, die uns einen Teil der reichen Bestände hiesiger Sammlungen an alter und moderner Kunst vor Augen führt, und aus der eine Reihe von Schenkungen für das Museum hervorging. Die Sammlung von der Heydt enthält, soweit sie hier gezeigt wird, zum überwiegenden Teil ältere kirchliche Kunst, holzgeschnitzte Figuren und kirchliche Geräte aller Art. Die für die moderne Kunst umfangreichste Sammlung Jung besitzt den vor den Dryaden flöteblasenden Pan von BÖCKLIN, ein sitzendes Hirtenmädchen von MAX LIEBERMANN, ein sehr schönes Stilleben von SCHUCH, gewählte Werke von SPITZWEG, SCHLEICH, MARIS, MUNTHE, ZÜGEL, SCHÖNLEBER, UHDE, GERHARD JANSSEN; ferner von CONSTABLE, G. MICHEL und zwei entzückende Bilder von COROT und DIAZ. Die Sammlung Adolf Simons zeigt einen wertvollen DILL (datiert 1896), auch gute Werke von LANDENBERGER, PÜTTNER, F. OSSWALD, ERICH ERLER, WEISGERBER (Herr mit Zeitung) u. v. a. In der Sammlung Reimann sind SPITZWEG, SCHLEICH, VAUTIER, VOLZ, BOCHMANN und W. DIEZ gut vertreten; ferner MAX LIEBERMANN mit einer Skizze zur »Nähstube«, und SEGANTINI mit einer interessanten, malerisch-weichen Skizze zu den »Reisigsammlern im Walde«; MILLET mit einer Skizze »Hirtenpaar«. Die Kollektion Bayer hat einige gute Stücke älterer Kunst: TENIERS, VAN GOYEN, VAN DER NEER, OUDRY und andere. — Von den obengenannten Stiftungen für das Museum seien nur hervorgehoben der schreitende Mann (Bronzetorso) von RODIN, eine Hafenlandschaft von SIGNAC (datiert 93), eine farbenprächtige Seinelandschaft von MONET, ein früher H. V. MARÉES, ein RUISDAEL und eine ganze Anzahl alter Holländer; auch eine kostbare, vielseitige Sammlung von altem Porzellan (Schenkung der Frau Weyerbusch), schließlich erlesene Stücke Kopenhagener Porzellans, (Schenkung Ad. Simons).

A. RODIN — DAS GEBET

FRANKFURT. Der Frankfurter Kunstverein, der sonst seine großen Sommerausstellungen dem Schaffen eines einzelnen Künstlers (im vorigen Jahre Thoma, vor zwei Jahren Klinger) gewidmet hat, hat im heurigen Sommer den Versuch gemacht, in einer Kunstschau einen Ueberblick über das heutige Kunstschaffen in Deutschland zu geben, indem er auserlesene Werke aller der Meister vereinte, die heute in der deutschen Kunst eine wohlerworbene und wohlbegründete Stellung einnehmen. Eine Kunstausstellung ohne jeden Ballast also, freilich eine, die im wesentlichen nur Bekanntes bietet, die unerprobt Neuem, die bloßen Versuchen keinen Raum gewährt und die daher nur das Sein der gegenwärtigen Kunst, nicht das Werden einer zukünftigen erkennen läßt. Die Auswahl selbst ist gut getroffen; wäre die Aufgabe gewesen, ein Museum moderner Kunst einzurichten, so hätte es nicht besser können zusammengestellt sein. Obwohl der Gedanke war, den Stand der Kunst im Jahre 1910 zu zeigen, sind doch auch, nicht zum Schaden der Ausstellung, einige ältere Werke mit aufgenommen worden: eine Landschaft HODLERS (von 1876), die wundervoll feine Farbigkeit mit einem starken Gefühl für große Form verbindet, eine in der malerischen Wiedergabe des Bodens unübertreffliche italienische Landschaft THOMAS (von 1880) und ein schier monumental wirkender schreitender Bauer von

A. RODIN
FAUN UND NYMPHE

LIEBERMANN (von 1893), Werke, in denen die moderne Kunst geboren ist. Ihnen schließen andere Künstler sich an, die in ihrer Entwicklung das Werden der modernen Kunst abgespiegelt und die heute als Meister dieser Kunst in reifen Werken zu uns sprechen: TRÜBNER, SCHÖNLEBER, SPERL, STADLER, ZÜGEL, UHDE (mit seinem geistreich überlegen charakterisierten Malvoglio), HABERMANN, OBERLÄNDER, KALCKREUTH, GRETHE, KUEHL, L. V. HOFMANN. Die jüngere Generation Münchens ist durch die *Scholle* sehr gut vertreten, die Berliner Secession durch CORINTH, KARDORFF, SLEVOGT, BROCKHUSEN. Daß Frankfurt sich mit Ehren neben Berlin und München behauptet, verdankt es vor allem dem herrlichen Selbstporträt, das STEINHAUSEN in diesem Jahre geschaffen und das man ohne Besinnen den größten Malerbildnissen der deutschen Kunst zurechnen darf. Wer vermag heute ein Porträt von solcher Innerlichkeit zu gestalten, mit solcher Meisterschaft eine Persönlichkeit ohne Einbuße an seelischem Gehalt in malerische Erscheinung umzusetzen? Eine ziemlich reichhaltige graphische Abteilung und einige Werke der Plastik, unter denen KLINGERS gar nicht stilisierte, aber dadurch um so monumentaler wirkende Wagner-Büste hervorzuheben ist, vervollständigen das Bild, das diese Frankfurter Kunstschau vom deutschen Kunstschaffen der Gegenwart uns bietet. C. G.

KÖLN. Bei *Schulte* hat neuerdings die Münchener *„Luitpoldgruppe"* eine größere Kollektion ausgestellt und sie zeigt, ohne irgendwie überraschend Neues zu bieten, eine Anzahl guter Werke, die immer eine Fortführung der Tradition zu bedeuten scheinen, will sagen, in ihren satten, saftigen, vollen Farbklängen die alte Münchener Malkultur weiterpflegen. Ausgezeichnet durch ihre tonige, diskrete und doch reiche Palette ist die ›Waldschenke‹ von FR. BAER; lichter in Farbengebung und Stimmung HANS HEIDER'S ›Februar‹, sowie auch sein ›Picknick im Walde‹. Als Landschafter wären ferner noch zu nennen: DELCROIX, KÜSTNER und LUDWIG PUTZ, welch letzterer auch bei den figürlichen Arbeiten zuweilen in der resoluten Pinselführung an seinen berühmteren Namensvetter denken läßt. Unter den Porträtisten fiel besonders H. BRÜNE auf mit dem reifen und vornehmen Bildnis eines stehenden Pfarrers. W. THOR'S ›Kinderporträt‹ hat in der Modellierung und Malerei der Gesichtspartien, auch der Augen, etwas von den freilich doch überlegeneren Modellköpfen Leibls aus seiner mittleren Zeit. Kompositionelle Versuche wie J. L. GROPPE'S ›Nausikaa‹ erscheinen mißglückt. — Abgesehen von dieser Kollektion sind gleichzeitig bei Schulte einige Studienköpfe GERHARD JANSSENS ausgestellt in der bekannten Urwüchsigkeit der bravurösen Malerei und Selbstverständlichkeit des Vortrags, wie wir sie an diesem talentierten Düsseldorfer oftmals bewundert haben. A. F.

MÜNCHEN. Im Kunstverein, der heuer bedauerlich kurze Ferien hielt, eröffnete man die „Saison" mit einem Gast, dem Berliner Landschafter FRITZ WILDHAGEN. Dieser Künstler ist keine starke und große malerische Individualität, aber er dokumentiert eine außerordentlich sympathische Begabung. Motivlich steht er etwa in der Mitte zwischen Leistikow und Alf. Bachmann: er malt die verträumten Herrlichkeiten kiefernumstandener Havelseen und die melancholische Grandezza des Meeresstrandes, Dünen und Halligen. Manchmal bedient er sich der menschlichen Gestalt als Staffage, aber nur um dadurch irgend ein Stimmungsmoment auszudrücken. Stimmung ist ihm überhaupt das Wichtigste. Darüber vernachlässigt er fast die Technik, denn seine Palette erscheint nicht reich an Nuancen, und er malt schwer und dunkel und trocken. Oft ist dieses Malen gar nichts anderes als ein Zeichnen mit dem Pinsel . . . Kommt man aber trotzdem der Kunst Wildhagens gegenüber zu einem günstigen Gesamturteil, so tut's eben der Umstand, daß man den Poeten im Maler erkennt und insofern gern auf die Technik Verzicht leistet, ähnlich wie man es bei manchen stimmungskräftigen, aber malerisch wirkungslosen Landschaften Thomas tut.

PERSONAL-NACHRICHTEN

WEIMAR. Professor HANS OLDE legt am 1. Oktober sein Amt als Direktor der Hochschule für bildende Kunst nieder. Die Bestätigung seines Nachfolgers, Professor FRITZ MACKENSEN, dürfte in kürzester Zeit erfolgen. Olde wird als Lehrer an der Hochschule tätig bleiben.

GESTORBEN: In Pasing am 22. August im Alter von 64 Jahren der Genremaler Prof. OTTO PILTZ; in Budapest am 22. August der Maler Prof. BERTALAN SZEKELY, 65 Jahre alt; in München am 21. August der Kunstmaler H. HENSEN, 62 Jahre alt; in Köln im Alter von 89 Jahren der Historienmaler JOHANNES NIESSEN, Konservator am Wallraf-Richartz - Museum.

A. RODIN RADIERUNG

Redaktionsschluß: 25. August 1910 Ausgabe: 29. September 1910
Herausgeber: F. SCHWARTZ. Für die Redaktion verantwortlich: P. KIRCHGRABER. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G. Sämtlich in München

Internationale Kunstausstellung 1910
in Venedig

JOSEF ÚPRKA
MADONNEN-VEREHRUNG

PIETRO FRAGIACOMO — ABENDDÄMMERUNG

Internationale Kunstausstellung 1910 in Venedig

DIE IX. INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG DER STADT VENEDIG

VON KARL M. KUZMANY

Ein seltener Fall, fürwahr, daß eine Ausstellung nicht hinter dem ihr gesetzten Termin sich gerüstet zeigt, sondern ihm vorauseilt, die Frist gar um die Hälfte verkürzend. Das ereignete sich heuer in Venedig, von dem erst im nächsten Jahre der herkömmliche Zwischenraum es gefordert hätte, wieder seine Herberge der internationalen Kunst zu eröffnen. Seit 1895 hat man es so gehalten und damit, wie die Erfahrung lehrte, das Richtige getroffen. Aber für 1911 ist von Rom die im denkbar größten Umfang geplante Allerwelts-Kunstschau angesagt, neben der ein Nebenbuhler nur schwer aufgekommen wäre, wenn er auch, indem er auf seinem Standpunkt beharrte, die Berücksichtigung eines wohlerworbenen Vorrechtes hätte fordern dürfen. Es mag die Eifersucht zwischen der Hauptstadt des politisch geeinigten Reiches und der für die moderne Kunst so anziehungsmächtigen Lagunenstadt auch mit im Spiele gewesen sein. Genug an dem: Venedig ließ es auf die Kraftprobe ankommen, bei verspätet ausgesendeten Einladungen sich selbst zu überholen. Wer die Verhältnisse kennt, mußte sich fragen, ob bei solcher Beschleunigung nicht manches überstürzt und dadurch alles gefährdet würde. Aber diese neunte der Venediger Ausstellungen setzt würdig die Reihe ihrer erfolgreichen Vorgängerinnen fort. Und wieder sei, bevor noch Künstlernamen genannt werden, auf ANTONIO FRADELETTO hingewiesen, denn er hat das ihm anvertraute Schiff, das von vielen feindlichen Mächten bedrohte, tüchtig zu befrachten und gut zu steuern verstanden. Es ist ihm gewiß nicht entgangen, daß er auch, ästhetisch eingeschätzt, leichte Ware mit sich führt, die als Ballast die Ladung vervollständigen hilft. Die Mängel der Ausstellung sind in dem Programm begründet, das immer weiter gespannt wird. In die erste Hälfte des vorigen Jahrhunderts greifen die Werke zurück, mit denen einige Säle als retrospektive Abteilung ausgestattet sind; da merkt man, daß die in festem Besitz befindlichen Stücke nicht entliehen werden konnten, und also entwicklungsgeschichtlich minder Wichtiges dafür die Lücken füllen mußte. Das System der „mostre individuali“, der persönlichen Sonderausstellungen, hat, besonders sofern es jüngere Künstler heranzog, zu einer Freigebigkeit ihrerseits geführt, die man, in ihrem eigenen künstlerischen Interesse, gerne eingeschränkt sähe. Sonst sind ja überall feste Dämme gesetzt, wird doch in die „sala della gioventù“, wo man der gährenden Jugend zu begegnen vermeint, nur zugelassen, wer,

IGNACIO ZULOAGA DIE FRAUEN VON SEPULUEDA
Internationale Kunstausstellung 1910 in Venedig. Nach Phot. von Vizzavona, Paris

bei noch nicht vollendetem 30. Lebensjahre, schon die Anerkennung der Machthaber gefunden hat. Um nicht später von Fall zu Fall derartige Zwischenbemerkungen machen zu müssen, wurde vorneweg gesagt, was man als Mangel empfindet. Die positiven Eigenschaften der Ausstellung, die in manchen Teilen so Vorzügliches wie nur je bietet, werden sich nun klarer ergeben. Kommen doch unter den Italienern Altmeister wie Carcano und frische junge Talente wie Italico Brass endlich zu verdienten Ehren, wird man doch den weiten Weg von Courbet und Israëls bis zu Dill, Zuloaga und Klimt, den auch hier Enthusiasmus und Schmähung umbranden, also von den Naturalisten zu den Pfadsuchern eines neuen dekorativen Stils geführt.

Zu einem Sammelbecken von Werken, die vermöge ihres Umfanges sonst nicht leicht unterzubringen waren, ist der Mittelsaal wieder geworden, seit er der einheitlichen Wandmalereien entbehrt. Anstatt der Allegorien prangen da italienische Damenporträts, und dazwischen wird ethnographisch-sozialhistorischer Anschauungsunterricht erteilt. Die Buße und Verhöhnung der Ketzer im mittelalterlichen Nowgorod schildert Gabriel Gorelow (Abb. S. 65), neben dem Rußland nennenswert nur noch durch die Kolossalplastiken von T. F. Ries (Wien) vertreten ist. Ausführlicher als anziehend ist Roll in seinem auch koloristisch trüben „Streik der Bergleute“, echt romanisch feuerwerkend Chicharro y Agiiera in der Entfaltung eines Madrider Nachtfestes, und festlich geht es, in einem durch das bunt eingesäumte Weiß der Volkstracht bestimmten Ensemble, ebenfalls bei Antonio Ortiz her, der sich sein Motiv aus Sardinien geholt hat. Die zwei letzteren bereiten auf den spanischen Saal vor, wo die schweren Farben vorherrschen, wenn man von Benlliure, von dem Sorolla-Schüler Enrique Martinez und José Zaragoza absieht, der

Internationale Kunstausstellung
1910 in Venedig
Nach Phot. von Vizzavona, Paris

IGNACIO ZULOAGA
DIE FLAGELLANTEN

ITALICO BRASS — BEI DER SÄULE VON TODARO
Internationale Kunstausstellung 1910 in Venedig

von der spanischen Akademie in Rom aus einen Ausflug nach Terracina gemacht hat. Am meisten ist man von IGNACIO ZULOAGA überrascht, denn er hat eine Wandlung durchgemacht, die ihn dem verbissenen Asketismus eines Greco nähert. Es ist nichts mehr von dem lebensbejahenden Kolorismus, von der Derbheit seiner früheren Gemälde übrig geblieben. Hagere Gestalten, ausgelaugt, vor einem kargen landschaftlichen Hintergrund auf-

ETTORE TITO — DAS NETZ
Internationale Kunstausstellung 1910 in Venedig

gepflanzt (Abb. S. 50), oder mit bluttriefenden Geißlern um einen vom Kreuz herabgelassenen Kruzifixus geschart (Abb. S. 51); dumpfes Grau und ein seltsam gebrochenes Gelbgrün kleiden sie in die Farben der Hoffnungslosigkeit. Ins wirkliche Leben glaubt man zurückzukehren, wenn man sich danach zu LOPEZ MEZQUITA wendet, der seine Freunde, aller Stände und der verschiedenen Altersstufen, mit eindringlicher Charakteristik vor sich aufgereiht hat, und selbst die beiden ZUBIAURRE lassen unter dem blauen Schimmer, den sie über ihre Gemälde breiten, den Realismus zu Recht bestehen, so etwa bei dem Votivbild der Spinnerinnen von Ondárroa (Abb. S. 63), das sie, wie das mit Worten prunkende Inschrifttäfelchen besagt, zu Ehren der Patronin für ihre Confraternidad bestellten.

Daß GUSTAVE COURBET auch nicht immer der auftrumpfende Wildling gewesen, als der er sich gerne gebärdete, geht aus seinen hier versammelten Werken hervor. Er hat der glatten Schönfärberei Tribut gezahlt, ehe er zum Apostel der rauhen Wirklichkeit wurde. Aber die wohlige Schönheit, wie etwa in dem lockeren Rothaar zweier irischer Mädchen und das tiefe Geheimnis der Landschaft, wo das Wasser aus dunkeln Höhlen hervorbricht (Abb. S. 68), hat Courbet fast wider Willen mitklingen lassen, und selbst die Skizze zu den „Steinklopfern“, die so oppositionell reizlos gedacht sind, hat nicht nur den Ehrgeiz des Unerbittlichen. Anders AUGUSTE RENOIR, der sich aus dem bräunlich schwarzen Realismus, den noch eine Gruppe am Wirtshaustisch zeigt (1866), zum rosigen Licht durchringt. Nur auf das Gegenständliche bedacht, weiß er doch wie kein zweiter in ruhiger Selbstverständlichkeit einen weiblichen Akt, wie auf dem der Wiener Modernen Galerie gehörenden besten Stück dieses Saales (Abb. S. 64), oder die Buntheit eines Gewandes im Freilicht plausibel zu machen. In noch weiterer Ferne, als wohin ihn seine Lebensdaten entrücken, erscheint uns Courbet (1819 bis 1877), und auch Renoir (geb. 1841) gehört schon der Geschichte an; doch ADOLPHE MONTICELLI (1824—1886) ist weder überholt, noch kann oder konnte er sich je überleben. Ein müßiges Beginnen, zu analysieren, in welchen Stücken auch er ein Nachfahre gewesen. Aus so vielen Quellen er getrunken haben mag, hat er sich doch nur an seinem Wesen, an der Freude des Gewimmels auf seiner Palette berauscht. Seine Porträts und die Stilleben sind nicht minder traumhaft geschaute Visionen als alle die Feerien, mögen sie welchen Titel auch immer haben.

Eher ein Gesichtspunkt der Zweckmäßigkeit, wie er sich aus dem vorhandenen Material ergab, als ein innerlich begründeter Zielgedanke, dürfte die Topographie der Säle mit ihren Sonder-Ausstellungen bestimmt haben. Immerhin sei ihrer Abfolge auch hier gehorcht; die schroffen Gegensätze der Künstler werden umsomehr hervorgekehrt. Nach Monticelli also JOHN LAVERY. Wie die von ihm porträtierten Damen immer geradeaus blicken, bald prüfend, bald in leisem Schmachten, so ist seine vornehme Kunst (Abb. S. 56), die sich nie etwas vergibt, sich nie gehen

GUSTAV KLIMT — JUDITH
Mit Genehmigung des Kunstverlags H. O. Miethke, Wien

ALBERTO MARTINI — ILLUSTRATIONEN ZU HAMLET

Internationale Kunstausstellung 1910 in Venedig

läßt. Auch die Landschaften aus dem Orient wahren diese Haltung. Oberflächliche Betrachter sprechen von Eintönigkeit, wo doch die bewußte Kultur eines Volkes alle feinen Unterschiede, die keinem Willigen entgehen, bindet. Dasselbe gilt von JOZEF ISRAËLS, dessen Lebenswerk hier zu überblicken ist (Abb. S. 67). Dabei wird man sich noch einmal bewußt, was die moderne Kunst, die regsam weiter geschritten ist, ihm verdankt. Die phrasenlose Wahrheit dieser Szenen aus dem Leben der Schiffer, der Kleinbauern und aus dem Ghetto begnügt sich mit wenigen, in die feuchte Atmosphäre Hollands gehüllten Farben, denn sie darf sich auf den seelischen Inhalt verlassen. Es hätte des Vorspiels in gedämpften Akkorden nicht bedurft, um den nun folgenden Saal, in dem GUSTAV KLIMT*) zu Worte kommt, unter allen hervorzuheben. Schon wie die Bilder an den blankweißen Wänden, zu deren Schmuck sie dienen, angeordnet sind, entfernt sie vom gewöhnlichen Haufen. Was auf ihnen sich begibt, entbehrt nicht des tieferen Sinnes; aber er geht auf in der obersten Absicht, ein dekorativ, also ruhig wirksames Gebilde aus Farben und geschmeidig sie bestimmender Zeichnung zu schaffen. Das Schauderfrösteln der „Judith" (Abb. S. 53) ist ornamental umrankt, wie auch seine lieblich lüsternen „Wasserschlangen" oder das in Gold gehüllte Damenporträt, das außer dem Bildnis ein Stück idealer Umgebung darbietet. Neben den von der Wiener Kunstschau her bekannten Werken führt Klimt noch einige neuere Landschaften und Porträtstudien vor, die ganz naturnahe bleiben und durch ihre Frische bestricken. Nach Klimt, der immer die Fläche wahrt, dann OSKAR ZWINTSCHER, dem im plastischen Hervortreiben der Form und im sorgfältig glatten Farbenauftrag nicht leicht Genüge geschieht (Abb. S. 69). Aber die Poesie seiner, immerhin etwas freieren Landschaften erreicht er weniger in den Allegorien als in den schön abgestimmten Mädchenbildnissen, neben denen noch die nachdenklichen Künstlerköpfe für Zwintscher charakteristisch sind. LUDWIG DILL hat auf seine Frühzeit, die er in Chioggia verbrachte, zurückgegriffen und reiht daran seine Dachauer Temperabilder (Abb. S. 70), die meisterlich dartun, wie man vom Impressionismus zum Stil gelangt. ALFRED PHILIPPE ROLL hat sich niemals zu einer solchen Wandlung bekehrt. Seine ungeheuerlich umständlichen „Maschinen" waren doch nur eine Mittelstufe des saftigeren Realismus, wie ihn der oft nachgeahmte Knabe

*) Wir machen bei diesem Anlasse auf das im Verlag von H. O. Miethke in Wien erscheinende groß angelegte Reproduktionswerk „Gustav Klimt" aufmerksam, von dem kürzlich die zweite Lieferung erschienen ist. Die Red.

mit dem Stier zeigt; Roll hat Manet und Besnard miterlebt und ihre Art sich robust angeeignet (Abb. S. 66). Als Bildhauer, der die französiche Eleganz niemals verleugnet, stellt er auch seinen Mann.

Amerika bescheidet sich diesmal mit einem Kabinett, aber da es Radierungen von PENNELL birgt, wiegt es so manchen Saal auf, der sich in seiner Buntheit bläht. Damit soll nicht der von Polen und Tschechen beschickte gemeint sein; was von dem rustikalen Mährer UPRKA (Abb. geg. S. 49), was aus Prag von den Mitgliedern des „Manes“ und aus Krakau von denen der „Sztuka“ hier zu sehen ist, wurde anläßlich ihrer Wiener Ausstellungen schon längst besprochen, mit Ausnahme eines Paradestückes des Pleinairismus von SVABINSKY. Lediglich in ethnographischer Hinsicht wertvoll ist, wodurch sich Bulgariens Kunstpflege gemeldet hat. Aus andern Gründen braucht auch auf Ungarn nur flüchtig hingewiesen zu werden, da es in dieser Zeitschrift erst vor kurzem eine eingehende Betrachtung erfahren hat. Für seinen Pavillon wurde heuer eine strengere Auslese vorgenommen als voriges Jahr. OLGYAI, GÓTH, FERENCZY und CSÓK fallen durch ihren Wagemut auf, MÁRK und ZEMPLÉNYI sind schon im Technischen gefestet, FARAGÓ ist in seinem Oelbild (Abb. S. 61) als Zeichner so vortrefflich wie unter den vielen Graphikern der als Illustrator rasch bekannt gewordene VADÁSZ.

Für Belgien tritt in dessen Pavillon, außer einigen Radierern, FRANZ COURTENS ein (Abb. S. 67), der aus vollen Händen von seinem Reichtum gibt, dessen man sich hier so recht inne wird. Eine der gesonderten Siedelungen trägt die Aufschrift „Baviera“, einigermaßen irreführend; es ist eben die Münchener Secession mit ihren auswärtigen Gesinnungsgenossen wie KUEHL und REINIGER und SPIRO gemeint, die sich zu STUCK, HABERMANN, KAISER (Abb. S. 57), UHDE, HERTERICH, ZÜGEL u. a. m. gesellten. In der Nachbarschaft Deutschlands hat auch Großbritannien wieder sein Haus geöffnet. Nirgends begegnet man so vielen Verherrlichungen des Familienlebens, mitunter novellistisch zugespitzt oder sentimental mit erborgten Posen; aber die Märchenerzählerin von HARRINGTON MANN, von dem auch ein köstliches Mädchenbildnis ist, der „Gutenachtgruß“ von CAMPBELL L. TAYLOR (Abb. S. 71) sind auch ohne Anmaßungen, die außerhalb des Malerischen liegen, ganz hervorragend, was auch von den Porträtköpfen gilt, wie sie ALMA TADEMA und NICHOLSON wunderschön in den Rahmen zu setzen wissen. Von den großen Landschaftern, EAST, A. K. BROWN, FRANK MURA, PEPPERCORN, PATERSON fehlt kaum einer, dazu noch WALTER RUSSELL und unter den Aquarellisten JAMES G. LAING und ROBERT COVENTRY.

RICCARDO FANTONI — DAS GEHEIMNIS
Internationale Kunstausstellung 1910 in Venedig

Von den Sälen, die sich Italien immer im selben Ausmaße vorbehalten hat, nehmen die Sonder-Ausstellungen soviel Raum vorweg, daß die Künstler, denen eine solche Auszeichnung nicht zuteil wurde, oft in die Enge ge-

trieben werden. Sie müssen lediglich der Masse weichen, wenn ONORATO CARLANDI die englische und römische „Campagna", FRANCESCO SARTORELLI sein Venetien, FERRUCCIO SCATTOLA, gewiß der lebhafteste unter ihnen, Umbrien und Toscana abschildern. MITI-ZANETTI kommt die farbige Stilisierung seiner auf Blaugrün beschränkten Landschaften zustatten (Abb. S. 59), FRAGIACOMO wirkt einheitlich durch die beseelte Dämmerstimmung, von der seine frühen berühmten, wie auch die neueren Lagunenbilder (Abb. S. 49) erfüllt sind. Zu den erfreulichsten Erscheinungen gehört ITALICO BRASS (Abb. S. 52), denn es gelingt ihm, das Kleinleben des Volkes von Venedig und seine Feste ganz in die spezifische Luft zu hüllen, impressionistisch, gemäß der guten, im 18. Jahrhundert eines Longhi erwachsenen Tradition. Als Führer im lombardischen Saal erscheint FILIPPO CARCANO (Abb. S. 70), obwohl er gar nicht schulbildend sein will, doch schart sich um den Altmeister, der auf keinerlei Manier eingeschworen ist, in freiem Wetteifer der Nachwuchs; CAROZZI weiß, dank der von ihm beweglicher gemachten Technik des Divisionismus, auch die tiefsten Schatten zu erlösen, GOLA und BORSA, an Jüngeren TOSI und CASTAGNETO setzen die Reihe fort, neben der in seiner Tiftelei GRUBICY, als Figuralisten ALCIATI und PIATTI zu nennen sind. Den Ruf Venedigs aufrecht zu erhalten ist ETTORE TITO heuer mit einigen kleinen Bildern (Abb. S. 52) ebensosehr gelungen wie voriges Jahr, da er vier große Wände füllte. Die Künstlerfamilie der CIARDI, der bei aller Grobschlächtigkeit echt volkstümliche MILESI, MARIUS PICTOR, unter den Jüngeren MARTINA und der im Bizarren untergegangene SIBELLATO, außer den früher schon angeführten Landschaftern TRAJANO CHITARIN, der sich am wohlsten fühlt, wenn es an den Ufern des Meschio herbstelt, sind jedenfalls hervorzuheben. Da an der Einteilung nach „regioni" festgehalten wurde, konnte auch der Stadt Triest, d. h. denen, die irgendwie zu ihr in Beziehung stehen, ein eigener Saal zugestanden werden; sein buntscheckiger Inhalt ist von GUIDO MARUSSIG eingerahmt worden, Pastellporträts von RIETTI fesseln durch den psychologischen Scharfblick. Rom hat angenehm Mondänes von NOCI und INNOCENTI, sehr lehrreiche Pointillismen von MORBELLI und LIONNE, endlich auch eines der in Pinselteufeleien sprühenden Bildnisse von MANCINI geschickt. Die Piemontesen CAVALLERI, der glücklicherweise keinem experimentierenden Kameraden erliegt, und GIANI in seiner ungemein zarten Darstellungsweise vertreten das erzählerische Element, dem man sonst nicht eben häufig begegnet. Dem Napoletaner FRANCESCO NETTI hat man einen Nachruf in einem Kabinett gewidmet, das mit Studien und Entwürfen zu Gemälden gefüllt ist, die im Erfassen der augenblicklichen Stimmung ihrer Zeit, den sechziger Jahren, vorauseilen. Süditaliens Stolz, FRANCESCO PAOLO MICHETTI, führt auf 15 Temperabildern in seine heimatlichen Abbruzzen mit leichter Hand. Hier ist auch eine Plastik des nicht minder hoch eingeschätzten TRENTACOSTE (Abb. S. 60) in so förderlicher Beleuchtung zu sehen, wie sie nur wenigen der Bildhauerarbeiten gegönnt ist. An einer

JOHN LAVERY — IN ERWARTUNG
Internationale Kunstausstellung 1910 in Venedig

Internationale Kunstausstellung 1910 in Venedig

RICHARD KAISER
BLICK AUF KLOSTER SEEON

kecken Gruppe von dem Römer NICOLINI (Abb. S. 58) sei nicht vorübergegangen, in dem Wust einer „Tribuna“ der Plastiker muß eine Erstlingsarbeit von RUSCONI anderwärts eine Halbfigur von AMLETO CATALDI ausgezeichnet werden. Führende italienische Plastiker wie CANONICA und JERACE und BUGATTI sind auch vertreten, haben aber nicht viel mehr zu sagen als die übrigen, die ein handwerkliches Können in malerischen Aufgaben mißbrauchen. Eine geringere Anzahl von Namen als bei den Bildhauern steht bei den Graphikern zur Auswahl; der trotz seiner Ungebundenheit immerhin wertvolle Toskaner GRAZIOSI, dann VICO VIGANÒ und, in Selbstzucht gereift, G. B. STELLA, sind als Radierer anzuführen; die Zeichnungen zu „Hamlet“ von dem unerschöpflichen und wandelbaren ALBERTO MARTINI (Abb. S. 54) täuschen Schabkunstblätter oder besonders subtile Steindrucke vor.

GIOV. NICOLINI — GLAUB' MIR!
Internationale Kunstausstellung 1910 in Venedig

ZUR GESCHICHTE DES KUNSTSAMMELNS IN DEUTSCHLAND

Von Dr. HANS VOLLMER

Die ersten Anfänge von Sammlungen für Kunst und Wissenschaft in Deutschland reichen in die Zeiten Karls des Großen hinauf. Wohl mögen schon vordem bei manchem germanischen Tempel Schätze, römische oder gallische Beutestücke, aufgehäuft, oder in den Hallen der Fürsten Waffen und kostbare Geräte aufbewahrt worden sein, aber zu wirklichen Kunstsammlungen kam es erst nach dem Eindringen der neuen Kultur des Christentums, das alles, was die heidnische Welt Ausgezeichnetes an Kunst und Wissenschaft besessen, an sich genommen, und was davon aus den Stürmen der Völkerwanderung übrig geblieben war, in die Kirchen und Klöster gerettet hatte. Die zahlreichen Bistümer, Kirchen und Stifte,

GIUSEPPE MITI-ZANETTI RÜCKKEHR
Internationale Kunstausstellung 1910 in Venedig

die im Verlaufe der Zeit die Mittelpunkte und Stützen jeglicher geistigen Kultur wurden, stellen auch die ersten Museen dar; und zwar enthielten diese alten Kirchenmuseen nicht nur Kunstschätze, sondern auch Naturmerkwürdigkeiten aller Art, ausgegrabene Gebeine riesenhafter ausgestorbener Tiere der Urwelt, Meteorsteine, Seltenheiten, welche fromme Pilger oder Ritter aus dem heiligen Lande von fernher mit heimgebracht hatten und dgl.; auch Denkmale errungener Siege, namentlich die Fahnen, die man dem Feinde abgenommen, stellte man in den Kirchen auf, die auf diese Weise zu förmlichen historischen Museen wurden. Außerdem aber besaßen die Domstifte und reicheren Klöster noch besondere Schatzkammern, in denen solche Kunstwerke aufbewahrt wurden, die ihrer Seltenheit und ihres materiellen Wertes wegen sich nicht zur dauernden öffentlichen Ausstellung eigneten und nur bei besonderen Festlichkeiten dem Volke gezeigt wurden; hier standen kostbare Monstranzen, Kelche, Räuchergefäße, Bischofsstäbe, wertvolle alte Prachtbücher; hier bewahrte man die Gebeine und Reliquien der Heiligen in goldenen und silbernen Fassungen.

Dagegen ist der Privatmann als Kunstsammler dem Mittelalter vollkommen unbekannt. Die Reichen lebten dazumal sehr einfach; an ein Ausschmücken der Wohnungen mit Kunstwerken, geschweige denn an ein Sammeln derselben in Privathäusern, dachte niemand. Selbst besondere Trinkstuben oder Waffenkammern kommen in den Burgen und Häusern des deutschen Mittelalters selten vor; nur auf eine Hauskapelle hielt man, und diese wurde denn auch mit Bildwerken und Gemälden reichlichst ausgeschmückt und an Festtagen mit Teppichen behangen. Im übrigen war der Luxus der reichen Leute des Mittelalters nur auf kostbare Kleider, schöne Waffen und Geschmeide gerichtet. Selbst die Familienbilder, mit denen man seit dem 16. Jahr-

DOMENICO TRENTACOSTE — AKT
Internationale Kunstausstellung 1910 in Venedig

hundert die Prunkzimmer zierte, wurden früher nicht im Wohnhause aufbewahrt, sondern, in Stein gehauen oder aus Erz gegossen, öffentlich über den Grabstätten der Ahnen in den Kirchen oder Kreuzgängen aufgestellt. Aller Eifer ging nur darauf, die Kirche zu schmücken.

Das änderte sich in der neueren Zeit. Die gewaltige Erweiterung des geistigen Horizontes der Menschheit seit den Tagen der Entdeckung Amerikas erweckte zugleich eine Sammelleidenschaft, die sich zwar in erster Linie auf das ethnographische und naturhistorische Gebiet warf, aber doch auch die Kunst nicht unberücksichtigt ließ. Waren die Museen des Mittelalters die Kirchen gewesen, so wurden die der neueren Zeit die fürstlichen Residenzen. Eine „Kunstkammer“ zu besitzen, gehörte seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an jedem Fürstenhofe zur notwendigen Bedingung. Den Anfang damit hatte in Deutschland Kurfürst August von Sachsen gemacht, der 1560 über seiner Wohnung im Schlosse zu Dresden eine Kunst- und Raritätenkammer anlegte, die den Grundstock zu der heutigen berühmten Gemäldegalerie bildet. Diese alten fürstlichen Kunstkammern aber enthielten nicht etwa nur Bilder, Plastiken und kunstgewerbliche Arbeiten, sondern auch Kuriositäten aller Art, mechanische Spielereien, wissenschaftliche Instrumente, Kompasse, Meßketten, dann Tiergeweihe, Mineralien, Abnormitäten aller Art, historische Merkwürdigkeiten usw. usw., alles kunterbunt durcheinander und ohne jegliche Methode aufgestellt. Ueber die Bestände einer solchen Raritätenkammer geben uns z. B. die erhaltenen alten Inventare der berühmten „Kunst- und Wunderkammer“ Kaiser Rudolfs II. in der Hradschiner Burg zu Prag besonders deutlichen Aufschluß. Die Sammlung setzte sich aus den vier Hauptgruppen: Kunst, Schatz, Natur und Wunder zusammen. Unter diesen nahm die Abteilung „Kunst“ den bescheidensten Raum ein; das Hauptkontingent dazu stellten die Bilder. Die Rubrik „Schatz“ füllten Gold-

HAROLD PARKER — BILDNISBÜSTE
Internationale Kunstausstellung 1910 in Venedig

Internationale Kunstausstellung
1910 in Venedig

GÉZA FARAGÓ
KINDERBILDNIS

und Silbergeschirre, Edelsteine, Perlen, Kristalle, Elfenbeinarbeiten, Porzellan, Münzen und mathematische und astronomische Instrumente. Als Erzeugnisse der Natur wurden Menschen- und Tierknochen, Geweihe und Hörner, Muscheln, Mineralien, Fische u. dergl. gesammelt. Endlich das Wunder: Müh- und Qualarbeiten, Mißgeburten, Fälschungen, Kuriositäten, wie ein „Handschuh aus Menschenhaut“, das „Gebiß und die Hand einer Sirene“ usw. Auch die Kunst wurde in diesen alten Raritätenkammern unter dem Gesichtspunkte der Kuriosität hauptsächlich betrachtet; ästhetische Maßstäbe anzulegen, war dem 16. Jahrhundert durchaus fremd. Mit Vorliebe verweilen die Beschreibungen der alten Inventare bei solchen Werken, die auch ihrer Herstellung nach in das Gebiet der Kuriosität fallen. Ein Salvator mundi „mit einem Schnürl, damit man des Bildes Augen bewegen kann“, ein aus Elfenbein gearbeitetes Ohr, das in seine einzelnen Teile zerlegbar ist, ein silberner Totenkopf, dessen Unterkiefer sich hin- und herbewegen läßt, eine Hand aus Bergkristall, mit Knöchelverzierungen aus Silber, derartige Dinge hatten für diese Zeit das größte Sammlerinteresse. Nächstdem war das Porträt der begehrteste Artikel, und zwar in erster Linie die Bildnisse der Mitglieder verwandter oder verschwägerter Fürstenhäuser; die Ahnengalerie wird zur feststehenden Einrichtung jeder Residenz. Auch hier waren also nicht künstlerische, sondern dynastische Interessen ausschlaggebend. Diese gemalten Chroniken sollten die Macht und den Ruhm des Fürstenhauses verkünden und von seinen weitverzweigten Familienverbindungen erzählen. Dann aber strebte man überhaupt die Bildnisse berühmter Männer in Besitz zu bekommen, von den Idealporträts der halbmythischen Heroen an bis zu den Bildnissen berüchtigter Verbrecher und Mißgeburten; auch hier also ein rein antiquarisches Interesse, das mit Kunst im Grunde genommen herzlich wenig zu tun hatte. Neben dem menschlichen Porträt spielten eine große Rolle die Bildnisse von Lieblingspferden und berühmten Jagdhunden, als Schmuck der Speiseräume ferner die Wildpretstücke und sonstigen Stilleben. Bilder, die rein ästhetischen Interessen dienten, kommen

VALENTIN DE ZUBIAURRE — EIN FEIERTAG

Internationale Kunstausstellung 1910 in Venedig

RAMON DE ZUBIAURRE DIE SPINNERINNEN VON ONDÁRROA
Internationale Kunstausstellung 1910 in Venedig

in den alten Kunstkammer-Inventaren nur sehr selten vor; und auch dann scheint vielmehr der dargestellte Gegenstand als die künstlerische Qualität bei der Erwerbung die Entscheidung gegeben zu haben.

Neben den Fürsten traten seit Ende des 16. Jahrhunderts auch wohlhabende Bürger, Gelehrte und Freunde der Wissenschaft als Kunstsammler auf, die ältesten in Süddeutschland, namentlich in Nürnberg und Augsburg. Der erste Privatsammler größeren Stiles in Deutschland ist Conrad Peutinger in Augsburg, dessen Sammeleifer sich allerdings mehr auf die Erwerbung einer Bibliothek und eines großen gelehrten Apparates als auf Kunstwerke richtete. Seinem Beispiele folgten in Augsburg die Fugger und Welser, in Nürnberg Paul v. Praun, in Köln die Jabach, die großartigen Mäzene eines Dürer und Rubens.

Die meisten dieser fürstlichen und privaten Kunstkammern des 16. Jahrhunderts sind in den Wirren des Dreißigjährigen Krieges wieder zerstreut worden, wie denn die Kriegszeiten und die ihnen vorangegangenen theologischen Streitigkeiten allgemein ein starkes Hemmnis für die Kunstbestrebungen bildeten. Sobald aber diese Stürme vorüber waren und die politischen und kirchlichen Verhältnisse sich wieder geordnet hatten, also seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, trat eine diesem Sammeleifer wieder günstigere Zeit ein. Das Sammelgebiet erweiterte sich, nachdem die Holländer von ihren Kolonien aus auch Deutschland mit exotischen Raritäten versorgten. Das Hauptinteresse lenkte sich auf das naturhistorische und ethnographische Gebiet. Aber auch für die Kunst trat — von den Niederlanden ausgehend — eine Erweiterung des Sammelbezirkes im Laufe des 17. Jahrhunderts ein. Die Vorliebe für das bürgerliche und bäuerliche Genrebild erwachte, in zweiter Linie auch für die Landschaft und das Architekturstück. Gleichzeitig fing man langsam an, die Kunstwerke nicht nur vom rein gegenständlichen, sondern auch vom speziell künstlerischen Standpunkte aus zu betrachten. Immer noch aber glichen die meisten dieser Kunstkammern wahren Raritätenkabinetten, insofern die „Curiosa Artificialia“ mit den „Naturalien“ sorglos durchein-

andergewürfelt waren. Das getreue Abbild einer Kunst- und Naturalienkammer des 17. Jahrhunderts gibt uns der große Kupferstich des Museum Wormianum, das ein Quodlibet von allen möglichen Seltenheiten darbietet. Allerdings kannte man auch schon Kunstkammern von eleganterer Einrichtung. Von einer der berühmtesten Bildersammlungen des 17. Jahrhunderts, der des Erzherzogs Leopold Wilhelm in Brüssel, können wir uns eine ganz genaue Vorstellung machen; denn es gibt von der Hand des jüngeren David Teniers mehrere Gemälde, die einzelne Partien dieser Sammlung mit ihrem Inventar darstellen. Hier sieht es denn freilich schon ganz anders aus, wenn das Ganze auch immer noch mehr einem Bildermagazin, dessen Anordnung dem Zufall überlassen ist, gleicht, als einer nach bestimmten Gesichtspunkten aufgestellten Galerie im modernen Sinne.

Erst seit Beginn des 18. Jahrhunderts machen sich Stimmen geltend, die auf eine Sonderung dieses Chaos dringen. Die Fortschritte der Experimentalwissenschaften, vor allem der physikalischen und naturhistorischen, die allgemeine Erweiterung aller Wissensgebiete und die dadurch notwendig gewordene wissenschaftliche Spezialisierung, die Vervollkommnung der wissenschaftlichen Methode verlangten auch eine gewisse Methodik für die Einrichtung der Sammlungen. Und so mußten denn die Kuriositätenkammern, in denen man nur Sonderbares und Seltenes aufzuspeichern bemüht gewesen war, aufhören und wissenschaftlich, systematisch geordneten Sammlungen Platz machen. Man sonderte zunächst die Naturalien von den Gegenständen der Kunst und den historischen Denkmalen, um dann weitere, in sich abgeschlossene Unterabteilungen zu schaffen. Dieser Entwickelungsprozeß läßt sich besonders klar in Dresden verfolgen, wo zu Anfang des 18. Jahrhunderts unter August dem Starken folgende sechs Abteilungen bestanden: Ein Naturalienkabinett, ein mathematischer Salon, ein Kupferstichkabinett, die Kunstkammer, eine Rüstkammer und das grüne Gewölbe. Diese im 18. Jahrhundert allenthalben sich aus den alten fürstlichen Raritätenkabinetten herausbildenden speziellen Kunstkammern sind als die eigentlichen Anfänge unserer großen heutigen staatlichen Gemäldegalerien zu betrachten. Werke der Plastik sammelte man auch zu dieser Zeit noch — mit Ausnahme von Kleinbronzen — meist nur zum Zwecke der Ausschmückung von Gärten und Palästen, in rein dekorativer Verwendung. Was die Anordnung der Gemälde anbelangt, so gab es drei Prinzipien, nach denen man verfuhr: entweder man ordnete nach dem Inhalt der dargestellten Gegenstände, wobei man die beiden Hauptabteilungen: Profane und sakrale Sujets unterschied; oder man ordnete nach dem rein äußerlichen Prinzip der Symmetrie, der zuliebe man sich wohl auch zu „Egalisierungen" der Bildermasse herbeiließ; oder endlich man ordnete nach nationalem und chronologi-

AUGUSTE RENOIR — BADENDE
Internationale Kunstausstellung 1910 in Venedig

Internationale Kunstausstellung
1910 in Venedig

GABRIEL GORELOW
DIE DEMÜTIGUNG DER HÄRETIKER
IN NOWGOROD (XV. JAHRHUNDERT)

schem Gesichtspunkt, nach dem unsere heutigen Galerien aufgestellt sind, und der allein auf Wissenschaftlichkeit Anspruch erheben durfte. Gleichzeitig kam auch in die Art und Weise, wie man sammelte, mehr Methode. Früher nahm man auf, was der Zufall gerade bot; jetzt suchte man bestehende Lücken methodisch auszufüllen und auf diese Weise allmählich organisch in sich abgeschlossene Abteilungen zu schaffen. Im Zusammenhang damit nahm das 18. Jahrhundert sehr sorgfältige Inventarisierungen vor. Diese Inventare verzeichnen die Namen der Meister, Maße und Herkunft der Bilder und geben kurze Inhaltsbeschreibungen. Die neu hinzukommenden Stücke wurden in der Reihenfolge ihrer Erwerbung nachgetragen. Jedes Bild erhielt seine Inventarnummer, die meist auf die Rückseite, bisweilen auch auf die Bildfläche mit Ölfarbe gesetzt wurde. Nur dank dieser Einrichtung lassen sich oft zahlreiche Gemälde heute noch mit den in den alten Inventaren bisweilen sehr ungenau beschriebenen Bildern identifizieren.

Das 19. Jahrhundert aber erst brachte die Popularisierung der großen Gemäldesammlungen, die jetzt der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden, und deren Kenntnis durch Anlegung umfangreicher Galeriewerke in Kupferstichen, die von den berühmtesten Stechern der Zeit herrührten, in weiteste Kreise getragen wurde. Damit war, was früher eine im Grunde zwecklose fürstliche Liebhaberei war, in den Dienst der ästhetischen Erziehung der Allgemeinheit gestellt, die wir als den vornehmsten Zweck jeder größeren, mit öffentlichen Mitteln bestrittenen Ansammlung von Kunstwerken zu betrachten uns gewöhnt haben.

ALF. PHIL. ROLL — NACH DEM BALL
Internationale Kunstausstellung 1910 in Venedig

VON AUSSTELLUNGEN

BERLIN. Langsamer als sonst entschließen sich in diesem Herbst die Kunstsalons zur Eröffnung der neuen Saison. Bei Gurlitt steht noch die Sommerausstellung, von der hier schon die Rede war, im Künstlerhause die Reuter-Erinnerungen, und was SCHULTE seinem Publikum als erste Ausstellung der Herbstsaison vorführt, ist hoffentlich nur der Vorläufer für Besseres, das folgen soll. Denn weder die ganz äußerliche Porträtmalerei EGON KOSSUTHS noch die ermüdend einförmige Landschaftskunst HANS HEIDERS oder der zahme Impressionismus des Düsseldorfers WILLY LUCAS vermag so umfassende Kollektivausstellungen zu rechtfertigen. Und auch KARL LEIPOLD, der aus Rembrandt und Turner sich eine eigene Art von Phantastik zusammengebraut hat, sagt uns mit zwanzig Bildern nicht mehr als mit zweien.

Bringen es die übergroßen Räume des neuen Schulteschen Salons selbst mit sich, daß die Ausstellungen nur zu oft mehr in die Breite als in die Tiefe gehen, so ist bei CASSIRER glücklicherweise eine gesunde Beschränkung geboten. Aber auch hier ging man diesmal über den Rahmen des Notwendigen hinaus, wenn man JOHANN SPERL zu seinem siebzigsten Geburtstage die Ehre einer großen Kollektiv-Ausstellung zuteil werden ließ. Denn man tut dem Künstler selbst keinen guten Dienst, wenn man ihm zum Jubiläum ein Piedestal bereitet, auf dem er nicht recht bestehen will. Hat doch Sperl gerade durch sein Leben bewiesen, daß er das rechte Maß von Selbstbescheidung besaß, dessen es bedurfte, um vom beliebten Genremaler zum einfachen Landschafter zu werden und um dem größeren Freunde, Leibl, sich willig unterzuordnen.

Ein so anspruchsvolles Zeugnis der süßlichen Genrekunst der Rambergschule wie ›Die Schmükkung zum Feste‹ hätte nicht gezeigt werden sollen, zumal Sperl durch seine weitere Entwicklung dieser falschen Kunst abgeschworen hat. Denn seine Begabung reichte nicht aus, eine Gruppe wie diese künstlerisch zu bewältigen. Das Motiv bleibt das Beherrschende, und der Maler offenbart sich nur

FRANZ COURTENS DAS KREUZ
Internationale Kunstausstellung 1910 in Venedig

in Einzelheiten, die so unverbunden im Bilde stehen, daß man etwa über die Zusammengehörigkeit einer Hand und eines Armes im unklaren bleibt.

Für die Schwächen von Sperls Kunst ist dieses Bild ein Musterbeispiel. Der Ausgleich zwischen Detailbehandlung und Gesamtwirkung eines Bildes und das Loskommen vom rein Motivischen bilden die zwei Schwierigkeiten, an denen Sperls Kunst oftmals scheitert. In seinen Landschaften zeigt sich das in der oft übertriebenen Durcharbeitung des Vordergrundes, der mit seiner Fülle buntfarbiger Blümchen den Blick in eine tonig schöne Ferne erschwert und in einer Vorliebe für figürliche Staffagen, deren Bewältigung die künstlerischen Fähigkeiten Sperls überschreitet. Der kritische Blick des Künstlers selbst, den Leibl so sehr bewunderte, muß die eigene Schwäche in der Wiedergabe der menschlichen Figur erkannt haben, und auch Leibl muß bei aller Schätzung des Landschafters Sperl sich dieser schwachen Seite in des Freundes Kunst bewußt gewesen sein, denn sonst wäre die Entstehung der gemeinsamen Arbeiten schwer zu erklären.

Diese Landschaften Sperls, in die Leibl die Figuren hineinmalte, sind ganz gewiß das beste, was Sperl geschaffen hat. Seine etwas weiche Kunst, die in den von Mackowsky im Vorwort des Katalogs übermäßig gepriesenen späten Landschaften zu einer oft peinlichen Energielosigkeit führt, findet an den kräftigen Figuren Leibls Halt, und die Liebe an detailreichem Vordergrund kann sich unbeschadet entfalten, weil ein Zentrum geschaffen ist, um das sich das Ganze gruppiert.

Diese Dokumente der Freundschaft und einer Zusammenarbeit, die in unserer individualistisch

JOZEF ISRAËLS FISCHERMÄDCHEN AM STRAND
Internationale Kunstausstellung 1910 in Venedig

GUSTAVE COURBET — DIE BRÜCKE
Internationale Kunstausstellung 1910 in Venedig

denkenden Zeit zu den Ausnahmen zählen muß, werden Sperl einen, wenn auch bescheidenen Platz in der Kunstgeschichte sichern. Aber ihn darum selbst zu den Großen zu rechnen, geht nicht an, und Leibl sah allzusehr mit Freundesaugen, wenn er ihn in die Reihe der besten deutschen Landschaftsmaler gezählt wissen wollte. Sperl ist ein feinsinniger Maler, ein Mensch von sicherem Kunstgeschmack, der ihn befähigte, in der Zusammenarbeit mit einem Großen fremdes mit eigenem zu einem unlöslichen Ganzen zu verbinden, aber er ist nicht einer von denen, deren Lebenswerk der Menschheit eine Bereicherung ist.

Neben der Sperl-Ausstellung, dem einzigen künstlerischen Ereignis, das eine eingehendere Betrachtung rechtfertigt, verdient nur noch eine kleine Ausstellung von Zeichnungen und Aquarellen MAX SLEVOGTS Erwähnung, die der neue Salon für Graphik, den *de Burlet* vor einigen Monaten Unter den Linden im Hotel Adlon eröffnete, veranstaltet. Es sind einige prachtvolle Tierstudien ausgestellt und eine Anzahl von Illustrationsskizzen zum Ali Baba, die die beste Seite des an bildnerischer Phantasie reichsten unter unseren Künstlern offenbaren. Aber mehr als die Ausstellung selbst verdient die Tatsache Erwähnung, daß hier der Versuch gemacht wird, guter graphischer Kunst in Berlin eine Stätte zu schaffen, deren sie dringend bedarf. Der von Muthesius geschmackvoll eingerichtete Raum, der sich nicht wie andere Handlungen graphischer Kunst nach außen als Buchladen oder Rahmengeschäft gibt, und die kleinen gewählten Ausstellungen, von denen eine französische Farbenstiche des 18. Jahrhunderts, eine andere Zeichnungen und Pastelle Max Liebermanns zeigte, können als ein Programm gelten, und man muß nur hoffen, daß das Publikum dem neuen Unternehmen das verdiente Entgegenkommen zeigt und damit eine Daseinsmöglichkeit bereitet. GLASER

MÜNCHEN. Der schöne und in Kunstdingen so voll klingende Name München muß einer aus romanischen und slavischen Elementen gemischten Künstlergesellschaft, die obendrein der Münchner Kunsttradition fremd und feindlich gegenübersteht, als Aushängeschild dienen. Ich meine damit die *„Neue Künstlervereinigung München“*, die, wie im vorigen Jahre, auch heuer in der „Modernen Galerie“ ihre ganz und gar unannehmbare „Kunst“ in den seltsamsten Dokumentierungen zur Ausstellung bringt. Man greift sich wie von Sinnen an den Kopf, wenn man vor diesen merkwürdigen Gebilden steht. Man will es lange nicht glauben, daß man es hier nicht mit einem spaßhaften Bluff zu tun hat. Und wenn man sich endlich wohl oder übel entschließt, die Sache ernst zu nehmen, so steigen einem wohlberechtigte Zweifel pathologischer Natur auf. Hier muß eine ganz verrückte Massensuggestion am

Internationale Kunstausstellung
1910 in Venedig

OSKAR ZWINTSCHER
DER AKADEMIKER

Prof. Dresden

1870 geb.

LUDWIG DILL AM BACH
Internationale Kunstausstellung 1910 in Venedig

Werk gewesen sein. Diese etwa dreißig Leute (die gangbareren Plastiker ausgenommen) sind plötzlich von einem Genie-Furor gepackt worden. Alles, was einem Menschen von gesundem Verstand und gebildeter Sinnlichkeit einleuchtet, haben sie von sich abgetan. Sie malen nicht nur die unausdeutbarsten Mysterien, sondern sie schreiben auch geheimnisvolle Dinge über ihre Kunst, wie das Katalogvorwort, an dem die verschiedensten Mitarbeiter beteiligt sind, beweist. Hier wie dort flakkert des — Tiefsinns unheimliches Feuer. Sie meinen's wahrhaftigernst und reden sich in überhitzter Phantasie sogar ein, ihre Kunst sei ehrlich... Leute wie Kubin, Jawlensky, Kandinsky, Erbslöh habe ich einmal für ernste, starke Zukunftswerte der Kunst gehalten. Sie waren damals bei aller Originalität für den gesunden Menschenverstand faßbar, sie malten und zeichneten, sie hatten noch Beziehungen zum Leben. Jetzt phantasieren sie mit Pinsel und Stift wie Fieberkranke, wie Morphi- um- oder Haschischtrunkene. Stoff und Motiv ist streng verpönt. Ein farbiges Tohuwabohu von Kandinsky nennt sich bezeichnenderweise „Komposition Nr. 2"; dem Maler fiel wohl selbst kein Titel für diese wahllose Farbenanhäufung ein. Einzelnes ließe ich mir eingehen, wenn darunter stünde „Farbenskizze für einen modernen Teppich". Aber weit gefehlt! Die Leute, die hier ausstellen, sind sich zu gut, sich mit „Kunstgewerblern" auf eine Stufe stellen zu lassen. Sie schaffen freie, reine, hohe Kunst — meinen sie. Mich indes gemahnt all ihr Pusten und Keuchen an das Gackern einer lahmen Henne, die nicht mit den Flügeln schlagen kann, aber partout ein Ei legen muß. Von Euch wird uns kein Heil kommen, westöstliche Apostel einer neuen Kunst! All Euer Sein und Schaffen wird in der großen Windmühle, die das Jahrhundert dreht, als eitel Spreu in der Luft zerstieben... Warum ich soviele Worte mache über Leute, die ich so niedrig einschätze? Nur deswegen, weil ich als Münchner die Ambition dieser Herren, den guten, klangvollen Namen unserer Stadt für sich in Anspruch zu nehmen, niedriger hängen möchte. Er steht ihnen nicht zu. Es ist kein einziger Münchner unter ihnen, keiner, der münchnerisch schafft und münchnerisch empfindet. Sie sollen die Münchner Kunst extra muros nicht weiterhin desavouieren, wie es jüngst in Düsseldorf geschah, wo E. von Gebhardt coram publico seinem gerechten Zorn über derartige „Kunst" beredten Ausdruck gab; leider wurde damals das Urteil auf die ganze fortschrittliche Richtung der Münchner Kunst bezogen, die solchermaßen durch krankhafte Auswüchse nur zu leicht in Mißkredit kommen könnte.

G. J. W.

NEUE DENKMAL- UND BRUNNEN-KUNST

FRANKFURT a. M. Frankfurt gehört zu den Städten, die einmal eine alte, volkstümliche

FILIPPO CARCANO DER GLETSCHER VON CAMBRENA
Internationale Kunstausstellung 1910 in Venedig

Brunnenkunst besaßen. Die zierlichen Spätrenaissance-Formen des Justitia-Brunnens auf dem Römerberg, die Barock-Massen des Brunnens auf dem Liebfrauenberg und die zahlreichen Brunnensäulen des ausgehenden 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts mit ihren von guter Handwerkstradition gebildeten Gestalten spiegeln lebendig die bürgerliche Kultur und die bürgerliche Kunst der alten freien Reichsstadt wieder. Der in Frankfurt außerordentlich populäre sogenannte Lachhannes in der Taunus-Anlage, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts entstanden, hält mit dieser Tradition noch Fühlung. Der Schützenbrunnen vor dem Zoologischen Garten, der Zeit der schlimmsten Kriegerdenkmalsplastik entstammend, zeigt das völlige Erlöschen künstlerischen Gefühles auch auf diesem Gebiete. Erst in neuester Zeit hat man sich in Frankfurt darauf besonnen, daß der Brunnen, der heute Schmuckbrunnen, nicht mehr wie ehedem Nutzbrunnen ist, in dem künstlerischen Bilde einer modernen Großstadt nicht fehlen darf. So hat, nachdem schon ein schöner Brunnen an der Bockenheimer Landstraße von Frankfurter Bürgern gestiftet war, wiederum Bürgersinn ein bedeutsames Werk dekorativer Brunnenkunst ins Leben gerufen. An der Anlage neben dem Schauspielhaus ist in diesen Tagen ein neuer Brunnen enthüllt worden, der Professor FRIEDRICH HAUSMANN zum Schöpfer hat. Wasserspeiend tauchen Molche aus der Brunnenschale empor, Knabe und Mädchen reißen Fischungetümen den Rachen auf, aus dem der Wasserstrahl hervorschießt, und über allem thront die Nixe, bereit ins freundliche Element herabzugleiten. Der Aufbau des Ganzen ist außerordentlich glücklich, die Silhouette geschlossen, das Gegenspiel der Wasserstrahlen von vollendeter Wirkung. Ein freundlich-heiterer Geist waltet in dieser anmutigen Märchenphantasie; das Material, Muschelkalk bei den Schalen, Bronze bei den Figuren des Troges, Marmor bei der Nixe, ist formsicher und wirkungsvoll behandelt. »Mainweibchen« hat der Künstler jene das Spiel der Wasser beherrschende Märchengestalt genannt und damit dem Volke, dessen Mythologie diese Verkörperung seines Flusses nicht kennt, gestalteten Mythus geben wollen. Ob diese Künstlerschöpfung wirklich in das Bewußtsein des Volkes übergehen wird? Ob nicht das Volk, in richtigem künstlerischen Instinkt, doch eine individueller belebte, eine persönlicher geprägte Form verlangt? Die Aufstellung des Brunnens könnte ich mir glücklicher denken. Der Brunnen bildet so den Kopf einer gärtnerischen Anlage, die sich hinter ihm in die Tiefe erstreckt, während man wünschen möchte, daß er den Abschluß einer auf ihn hinleitenden Anlage bilden möchte. C. G.

L. CAMPBELL TAYLOR SCHLAFENSZEIT
Internationale Kunstausstellung 1910 in Venedig

PROF. WOLDEMAR FRIEDRICH
† 17. September 1910

KÖLN. Am 20. Sept. wurde hier die neue Rheinbrücke (sogen. Hohenzollernbrücke) dem Verkehr übergeben, ein imposantes, wenn auch in rein ästhetischer Hinsicht durchaus nicht einwandfreies Werk: insofern, als es an der Disharmonie leidet zwischen höchstentwickelter moderner Ingenieurkunst einerseits und dem mittelalterlichen romanischen Burgcharakter (in den Türmen) andrerseits. Auf der einen Kölner Rampe wurde ein bronzenes Reiterdenkmal des jetzigen Kaisers enthüllt, von Prof. TUAILLON (Berlin) geschaffen, von der Firma Gladenbeck gegossen. In Gemeinschaft mit dem noch zu erstellenden Denkmal Kaiser Friedrichs III.,

und mit den auf der Deutzer Seite aufgestellten älteren Reiterfiguren Friedrich Wilhelms IV. und Wilhelms I. (diese beiden von Bläser und Drake) wird das Standbild die Brücke flankieren. — Wie unsere Abbildung erkennen läßt, ist der Kaiser in der Gardes du Corps-Uniform gebildet, mit Küraß und Adlerhelm und trägt als einzigen Schmuck den Orden ›Pour le mérite‹; die Linke hält den Zügel, die Rechte in energischer Rückwärtsbewegung den Feldherrnstab, das ernste Antlitz weist in imperatorischer Entschiedenheit auf die Stadt hin. Das Pferd, nicht wie bräuchlich mit wehendem Schweif, sondern kurz kupiert, ist in starker Vorwärtsbewegung gegeben und von edelster, etwas stilisierter Bildung der knappen, modern-klassizistischen Formen. Vortrefflich ist das Sitzmotiv erfaßt, und Roß und Reiter sind glaubhaft und natürlich miteinander verbunden; überall sind rein plastische Wirkungen erstrebt unter Verzicht auf malerische Aeußerlichkeiten. Das ganze Denkmal, über 6 m hoch, steht auf einem, aus rauhen Granitblöcken gefügten und nur mit zwei streng stilisierten Wappen geschmückten hohen Postament.

DR. FORTLAGE

LOUIS TUAILLON ❧ DENKMAL KAISER WILHELMS II. IN KOLN

PERSONAL-NACHRICHTEN

BERLIN. Am 17. September starb der Historienmaler Professor WOLDEMAR FRIEDRICH im Alter von 64 Jahren. — Geboren am 30. August 1846 in Gnadau i. S., wurde er 1863 Schüler Karl Steffecks und ging 1865 nach Weimar, um dort an der Kunstschule unter Ramberg, Verlat und Plockhorst seine Studien fortzusetzen. Nachdem er an dem Krieg von 1870/71 teilgenommen und dadurch Anregung für seine Zeichnungen zu G. Hiltls Werk über den deutsch-französischen Krieg empfangen hatte, wurde er 1881 Professor an der Kunstschule in Weimar; 1885 erfolgte die Berufung an die Kgl. Akademie der bildenden Künste in Berlin. — Die Hauptwerke des Verstorbenen sind: die Ausmalung der Kuppel im Landesausstellungsgebäude in Berlin, das Monumentalbild „Der Reichstag zu Worms" in der Aula des Gymnasiums zu Wittenberg, die Wandmalereien im Saal des deutschen Buchhändlerhauses zu Leipzig „Kunst und Wissenschaft" und „Das Buchgewerbe", ferner das Wandgemälde im Kreishaus Niederbarnim in Berlin „Rückkehr der Bürger von Bernau nach Besiegung der Hussiten im April 1432".

FRIEDRICH HAUSMANN SCHAUSPIELHAUS-BRUNNEN IN FRANKFURT A. M.

Redaktionsschluß: 27. September 1910 Ausgabe: 13. Oktober 1910
Herausgeber: F. SCHWARTZ. Für die Redaktion verantwortlich: P. KIRCHGRABER. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G. Sämtlich in München

Internationale Kunstausstellung
Brüssel 1910

HENRY CARO-DELVAILLE
BILDNIS VON MADAME SIMONE

HENRY BOUCHARD DER PFLÜGER

Internationale Kunstausstellung Brüssel 1910

DIE INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG BRÜSSEL 1910

Von M. Schmid-Aachen

Weit ab von der großen Weltausstellung hat man im Cinquantenairepalais ein Bilderwarenhaus eingerichtet, dem der stolze Titel verliehen wurde „Exposition universelle et internationale de Bruxelles 1910“.

Natürlich ist die Ausstellung nicht universell, denn die Architektur ist schwach, die angewandte Kunst gar nicht vertreten. Ebensowenig ist sie international. England, Oesterreich und Skandinavien werden durch ein paar Bilder repräsentiert, Deutschland hat ganz auf Beteiligung verzichtet. Es war auch besser so. Zunächst ist diese Veranstaltung sehr mäßig besucht, da sie von der Stadt und der Weltausstellung aus gleichmäßig schwer zu erreichen ist. Sodann hätten die weitläufigen und unübersichtlich gruppierten Säle nur mit großen Kosten so hergerichtet werden können, wie es sich nach unseren deutschen Begriffen geziemt. Noch schwieriger wäre es gewesen, bei den augenblicklich herrschenden deutschen Kunstparteiverhältnissen eine wirklich imposante Repräsentation hier zu erzielen. Man hätte wohl auch in Brüssel keinen Wert darauf gelegt, dem so bitter gehaßten deutschen Rivalen zu einem Erfolg zu verhelfen. Die besten Säle am Eingang überließ man in traditioneller Courtoisie den lieben Franzosen. Sie haben sie mit gewohntem Geschmack und nach bewährtem Schema etwas tapeziermäßig ausgestattet. Die Haupträume im Stile Louis XVI., lichte Farben, ein paar Gobelins, die übrigen Säle in sattem Rot mit Goldleisten, also für die moderne Farbenskala tödlich, für den alten Kolorismus förderlich. Darauf hängt eine hübsche Auswahl guter, wenn auch meist wohl-

ALBERT CIAMBERLANI VERLASSEN
Internationale Kunstausstellung Brüssel 1910

bekannter Bilder. Im ganzen hat man das Gefühl, daß Paris den guten Leuten in Brüssel die schuldige Reverenz gemacht hat, die frischen und fetten Bissen aber für die eigenen Ausstellungen sparte.

Manches Unerquickliche lief wohl mit unter, so die Renommierstudien von HENRY GERVEX für die Kaiserkrönung Nikolaus II. Stets erfreulich sind dagegen COTTETS tiefernste Schilderungen von der bretonischen Küste, FORAINS kecke Skizzen aus der Kulissenwelt, RENOIRS leuchtende Aktfiguren und MONETS duftige Themselandschaften. Selbst alte Paradepferde tauchen auf, wie DETAILLES „General Lassalle" und BONNATS „Cardinal Lavigerie", in brennendrotem Mantel auf pechschwarzem Fond. Auch die Wäscherinnen am Flußufer von L'HERMITTE stammen aus der verflossenen Blütezeit des Pariser Pleinair, als Bastien-Lepage, Roll, L'Hermitte die neue Richtung mundgerecht zu machen suchten. Von der jüngeren Generation sind VUILLARD und sogar MATISSE vertreten, zwar nicht mit Hauptwerken, aber doch in „guter Form". Unter den weniger geläufigen Namen fällt DUVENT mit seinen betenden Bauern auf (Abb. S. 87), in der Kleinplastik BOUCHARDS hübsche Bronze des ruhenden Landmannes (Abb. S. 73).

Viel ernster und sorgfältiger ist die kleine Kollektion deutscher Gemälde zusammengestellt, die Paul Clemen mit feinem Takte aus deutschen Galerien auswählte, um sie als „Sammlung eines Kunstfreundes" in die deutsche Raumkunstabteilung der Weltausstellung einzugliedern! Da sind nicht nur gute Namen — sondern auch Bilder, die diesen Namen Ehre machen, BÖCKLIN und LEIBL, LIEBERMANN und FRITZ V. UHDE, E. V. GEBHARDT und OLAF GULBRANSSON, ADOLF V. MENZEL und LOVIS CORINTH, FRANZ V. LENBACH und LEO PUTZ, REINHOLD BEGAS und MAX KLINGER, A. V. HILDEBRAND und AUGUST GAUL. Also ohne Voreingenommenheit alle Richtungen deutscher Kunst nur nach der Qualität ausgewählt. Ein Fingerzeig, wie so etwas hinfüro zu gestalten wäre, damit deutsche

Internationale Kunstausstellung
Brüssel 1910

JOSÉ CLARÁ
GÖTTIN

ISIDORE OPSOMER
Internationale Kunstausstellung Brüssel 1910

PROZESSION IN LIERRE

Kunst im Auslande zur Würdigung gelangt. Man muß eben die Zusammenstellung nicht dem Zufall oder einer „Kommission" überlassen, sondern einer geschmackvollen Persönlichkeit.

Freilich — mit solchen Prinzipien macht man keine „Geschäfte". Wenigstens nicht unmittelbar am Tage der Ausstellung selbst. Und hier in Brüssel ist doch alles darauf zugeschnitten. Der Geist ödesten Erwerbstriebes, schnöder Gewinnsucht schwebt hier über dem ganzen Getriebe.

Jede Weltausstellung sollte an sich ein Kunstwerk sein. Die Brüsseler ließ in der Anordnung, wie in der Ausführung der Bauten nichts davon spüren. Die Hauptfassade war eine prahlerische Kulisse und als das grausame Feuer den Inhalt des Gebäudes verzehrt, hat man nichts Besseres zu tun gewußt, als eine neue Verlogenheit vor die Trümmer zu setzen. Kinderei, Theater — mundus vult decipi. — Wie wohltuend wirkt dagegen, trotz mancher Mängel und Schwerfälligkeiten unser deutsches Haus. — Wir dürfen von dort die Ueberzeugung mitnehmen, daß an Geschlossenheit und Einheitlichkeit der Wirkung keine andere Nation in Brüssel uns übertrifft. Was vielleicht im einzelnen noch unzulänglich war, verschwand gegenüber der vortrefflichen Organisation der ganzen deutschen Abteilung. Diese Organisation ist es, die uns so bald die anderen nicht nachmachen können, und die auch die kleine deutsche Kunstausstellung so bedeutsam macht.

In der sogenannten internationalen Kunstausstellung spüren wir dagegen recht schmerzlich die mangelnde Organisation, vor allem in den belgischen Sälen. Hier erwartete jeder, einen Ueberblick über die Geschichte der belgischen Kunst in den letzten Jahrzehnten zu finden, vielleicht seit 1850. Oder wenigstens Sonderausstellungen der zurzeit lebenden belgischen Großmeister. Wir wissen, daß seit Jahren die bedeutendsten dortigen Künstler — ich nenne nur Jakob Smits, Khnopff, Xavier Mellery, Leemputten u. a. — mit dieser Gelegenheit rechneten, große Hoffnungen darauf setzten. Ihre besten Werke hielten sie zurück, um geschlossen und ihres Namens würdig dort auftreten zu können.

Statt diesen Gedanken aufzunehmen, statt unter Ausschluß alles Minderwertigen die Elite der Künstler in eindrucksvollen Sonderausstellungen der Welt vorzuführen, hat man das elendeste aller Verfahren eingeschlagen. Mit außerordentlicher Nachsicht wurde ein unendlich weiter Kreis von Künstlern zugelassen, dafür aber die Zahl der einzusendenden Bilder rücksichtslos auf zwei Stück pro Kopf beschränkt. Dieses demokratische Prinzip der allgemeinen Gleichheit vor der Jury führte dazu, daß die besten Künstler sich ganz zurückzogen, oder nur mit einigen unbedeutenden Stücken sich beteiligten. Das Bild, das der Fremde von der belgischen Kunst erhält, ist somit ein falsches. Wenn die zwei einzigen Bilder des genialen Léon Frédéric unter 480 mehr oder minder gleichgültigen verborgen sind, wird man diesen strengen und starken Künstler schwerlich verstehen lernen. Wenn die belgische Abteilung trotzdem noch einen leidlich guten Eindruck macht, so zeugt das eben von der außerordentlichen Rührigkeit dieser kleinen Nation auf dem Gebiet der Malerei.

Dagegen ist es unmöglich, von der belgischen Plastik und Architektur hier auch nur annähernd richtige Vorstellungen zu erhalten. Unter der Masse großer und anspruchsvoller Figuren in Stein und Bronze überwiegt das akademische Durchschnittskönnen. Daß man den verstorbenen Meunier nicht noch einmal vorführte, mag entschuldigt sein. Daß aber Minne überhaupt nicht ausgestellt hat, daß von der jüngsten Generation der Plastiker niemand hier erschien, ist unbegreiflich. Aber selbst die bewährten älteren Meister, die den Ruhm der belgischen Plastik so lange getragen, jene Schule des etwas gespreizten, aber doch recht ausdrucksvollen Realismus sucht man vergebens. Lagae und Jeff Lambeaux, Samuel (Abb. S. 84) und Rousseau, Vinçotte und Dubois (von Lagae nur das wenig glückliche Kongreßdenkmal für Buenos-Aires) verschwinden mit ihren paar Arbeiten in dem großen Meer von Gipsakten beiderlei Geschlechts und unter der Schar der Büsten jeden Alters und jeden Standes. Zuweilen glaubt man in einem Museum von Naturabgüssen umherzuwandeln, wenn nicht gewisse Aeußerlichkeiten uns überzeugten, daß die Natur hier vom Künstler bearbeitet wurde, oft mit Grazie und Geschmack, wie in Gysens „Fliehenden Nymphen" (Abb. S. 80). Hätte man aus Museen und Privatbesitz gute Stücke herbeigeschafft, sie systematisch geordnet und in besonders dekorierten Sälen aufgestellt, so wären Kosten entstanden, es wäre der Gewinn geschmälert. Man liebt das hier nicht.

Günstiger als die Plastik ist die belgische Malerei im Cinquantenaire vertreten. Doch fehlt die jüngste Generation, jene kleine Gruppe der Libre Esthétique, die in ihrem kleinen Salon alljährlich die suchende, strebende belgische Kunst zu verkörpern pflegt. Sie blieb offenbar prinzipiell ausgeschlossen. Das ist bedauerlich. Wer einmal vom Ausland her sich zur Weltausstellung bemüht, dürfte darauf besonderen Wert legen, gut orientiert zu werden. Immerhin findet man neben den „bewährten Kräften" auch eine ganze Reihe hoffnungsvoller jüngerer Meister. Ob sie durchhalten

werden? In Belgien hat der echte Künstler unendlich schwer zu kämpfen, will er seinem Programm treu bleiben. PariserSalongeschmack regiert auch hier und die Portefeuilles der wohlhabenden Kaufherren öffnen sich nur selten dem, der die mondäne Eleganz aus seinen Bildern fernhält. Mit Schmerzen sieht man, wie so mancher einst hochberühmte Name sich inzwischen, sei es vom Erwerbssinn verleitet, sei es durch zunehmende Routine geschwächt, von der alten Höhe herabsinkt. Wie enttäuschend wirkt die Darstellung der liebenswürdigen belgischen Königin, von Wauters gemalt. Wie ermüdend empfinden wir es, daß Courtens seine berühmte sonnenbeschienene Allee, die uns schon seit 20 Jahren in immer neuen Repliken in Museen und Ausstellungen begegnet, zum einundzwanzigsten Male hier auf die Rampe hängt. Zu den Enttäuschern rechne ich leider auch Gilsoul, der so oft mit träumerischen Flußlandschaften von hohem koloristischem Reize uns erfreute, hier aber ein flämisches Städtlein im Schneegestöber hart und luftlos gibt. Dem gegenüber erscheint Baertson mit zwei köstlichen Kanalbildern aus Gent. In dem grünlich blauen stillen Wasser des Kanals spiegeln sich kleine Häuser mit flimmernden Lichtern voll sanfter Glut und duftige Schatten weben um stillragende Bauten.

Solche Stimmungsbilder aus der engeren Heimat sind Lieblingsmotive der jüngeren belgischen Schule geworden. Ganz ohne Sentimentalität werden Wiesen, Kanäle und in die Landschaft eingeschmiegte Hütten mit tiefherabhängendem Schleppdach gemalt. Man ist bescheiden und durch diese Bescheidenheit fein und reich geworden.

Dafür entschlummert allmählich die große belgische Monumentalmalerei, die einst den Ruhm von Brüssel und Antwerpen ausmachte. Der große Stil, nach dem diese Historienmaler vergebens suchten, ist längst Allgemeingut der jungen Generation geworden. Aber er wird in anderen Objekten verkörpert. Wir finden ihn heute in dem einfachsten modernen Stilleben, wenn es etwa in den Spuren Cézannes geht. Wir finden ihn in dem gedeckten Frühstückstisch, den Ensor so verlockend schildert als eine zarte, helle Fläche, auf der in wundervoll verteilten Flecken helle Teller, Gläser, Blumen, Früchte gruppiert sind (Abb. S. 78). Oder in dem so klug und so frisch auf starkem Farbendreiklang aufgebauten Stilleben von Maurice Niekerk in Brüssel, das alle die eleganten Salonblumenstücke aus dem Felde schlägt. Und ein Meister, wie Laermans besitzt davon mehr, als alle Akademiker. Wenn er eine Arbeiterfamilie darstellt, die den Leichnam eines verunglückten Genossen heimwärts schleppt (Weib und Kind des Unglücklichen ziehen schluchzend hinter-

JAMES ENSOR — DIE AUSTERNESSERIN
Internationale Kunstausstellung Brüssel 1910

EUGEN LAERMANS — SCHWEIGEN

Internationale Kunstausstellung Brüssel 1910

drein), so liegt in diesen von der körperlichen und seelischen Last niedergedrückten Gestalten, die als harte Silhouetten vor einer grauweißen Mauer sich hinschleppen, mehr körperliche Größe und mehr Schicksalstragik, als in de Biefves hundertfigurigem „Kompromiß der Niederlande". Und wenn Laermans die stillen Hügel- und Rasenflächen eines Friedhofs vor der kleinen Grabkapelle ausbreitet, das schlichte Dach und die massigen Bäume von gewaltig aufgetürmten Wolken abhebt, so liegt darin mehr Pathos, als in einem ganzen Schlachtfeld voller Leichen (Abb. S. 79). Man müßte das Motiv denn so farbig und so nervenerschütternd zu gestalten wissen, wie ALFRED BASTIEN sein „Schlachtfeld von Waterloo". Bei Laermans aber spricht die erhabene Natur selber.

In wunderlichem Gegensatz zu diesem robusten, zuweilen fast brutalen Demokraten und Naturburschen steht FERNAND KHNOPFF. Auch er ein Meister der Raumbehandlung. Aber während bei Laermans sich die Dinge

WILLY SLUITER — AM STRANDE

Internationale Kunstausstellung Brüssel 1910

im Rahmen drängen und ihn zu sprengen drohen, erscheinen sie bei Khnopff in die große Fläche höchst delikat eingestreut, immer nur einen Teil derselben beanspruchend, köstlich in Farbe und Form. Sie wirken wie ein schöner Schmuck auf einem stillen silbergrauen Fond. Bewegt sich Laermans fast ausschließlich in den tiefsten Schichten des Volkes, so träumt Khnopff auf einsamer Höhe von vergangener Herrlichkeit. Am liebsten von dem alten stillen Brügge. Da werden in geheimnisvoll dämmerigen Kirchenräumen Marmorgestalten längst entschlafener Fürstinnen lebendig. Mit geisterhaft leerem Blicke sich aufrichtend, schlürfen sie aus kristallener Schale geheimnisvolle Lethetränke, während fern durch stille Räume kühles blaues Licht flutet. Khnopff ist der raffinierte Aesthet, dessen Phantasie aus köstlichem Marmor, geheimnisvoll funkelndem Geschmeide, schattenhaft stillen Frauenseelen, verschwiegenen Kanälen und dämmerigen Kirchenräumen rätselhafte Bilder gestaltet. Meist nur in Schwarz und Weiß, wobei immer ein leiser blauer Ton mitklingt. Alle wahre Farbe würde uns brutal an die Wirklichkeit erinnern, über die eben der Künstler und Dichter Khnopff sich und uns hinwegtäuschen möchte in ein schöneres Land der Phantasie. Wie sehr gerade Khnopffs Kunst sich als Raumschmuck eignet, sieht man bei einem Besuch im Atelier des Meisters, der dort an einigen großen Deckenbildern schafft, bestimmt für das Stadthaus zu Schaerbeek. Da läßt er die schwermütigen Melodien seiner Bilder zurücktreten zugunsten heller, sonniger Gestalten, die als Licht- und Kulturträger über leuchtend blauem Himmel und weißen Wolken emporsteigen.

Allerdings gibt es in Belgien auch so etwas wie eine offizielle Idealistenschule. Sie geht von Puvis de Chavannes aus, macht Anleihen bei Burne Jones und den Präraffaeliten und erhebt den Anspruch, die moderne belgische Grande peinture zu repräsentieren. Diese Schule hat sogar auf Delvilles Veranlassung eine Sonderausstellung in Brüssel eröffnet, von deren Existenz freilich die wenigsten Besucher der Weltausstellung Kenntnis erhalten. Die Quintessenz des Schaffens dieser modernen Kartonisten kann man aber auch im Cinquantenaire selbst studieren, wo sie einen großen Saal beanspruchten. Ich habe versucht, zu CIAMBERLANIS riesigem Karton (Abb. S. 74), zu DELVILLES platonischer Schule, zu MONTALDS Heiligem Haine und zu EMIL MOTTES „Friede“ (Abb. S. 83) in ein näheres Verhältnis zu kommen. Doch blieb ich kühl bis an's Herz hinan.

Mir scheint, als ob ein kranker und ungesunder Zug durch diese belgische Monumentalkunst geht. Sie ist kein natürliches Produkt der flämischen Erde, die einen Rubens und Jordaens geboren, auf der noch heute viel gesunde Kost wächst, und die sich nebenher auch noch ein gut Teil echter Poesie bewahrt hat. Aus diesem Geiste kraftvollen Wirklichkeitssinnes und stillen Träumens erwachsen z. B. die wuchtigen, aber durch Dämmerungseffekte gemilderten Kircheninterieurs von DELAUNOIS (Lüttich). Aus diesem Geiste schafft BASELEER seine Bilder aus dem Hafenleben. Die erhabene Größe dieser Arbeitsstätten, die

FERDINAND GYSEN — FLIEHENDE NYMPHEN
Internationale Kunstausstellung Brüssel 1910

Internationale Kunstausstellung
Brüssel 1910

H. WEIGELE
BÜSTE EINER DAME AUS
DEM 18. JAHRHUNDERT

imposante Weiträumigkeit von Land und Wasser, die zarte Helligkeit des Himmels hinterlassen große Eindrücke in uns. Das junge Geschlecht der Belgier bewegt sich zumeist in kühneren Farben, in größeren Formaten, in mehr impressionistischer Zeichnung. Voller Licht und Sonnenhelligkeit ist das große Gartenbild des talentvollen AUGUSTE OLEFFE (Abb. S. 89), mehr dekorativ mit seinem frischen Rot das Prozessionsbild von ISIDORE OPSOMER (Abb. S. 76/77), von einer grandiosen Kühnheit der Farbe die Darstellungen aus dem mondänen Seebadeleben von CAMILLE LAMBERT. Ich glaube, man wird von diesen drei frischen und urwüchsigen Talenten in der Folge noch Gutes erwarten dürfen, ebenso von LÉON DE SMET, RENÉ ERNEST, JULIA VANZYPE.

Mitten zwischen die Massenware der belgischen Abteilung schiebt sich als Oase eine kleine aber gut gewählte Sammlung holländischer Bilder. Sie zeigen jene ruhige Genügsamkeit, jene Beschränkung in den Motiven, aber auch jene feine, zuweilen etwas dumpfe Tonschönheit, die den neueren Holländern eigen ist. Schon wegen ihrer Uebersichtlichkeit genießt man die kleine Kollektion mit Behagen. Im Mittelpunkte stehen zwei bekannte, vortreffliche Werke des wackeren alten ISRAËLS, ein Interieur aus dem Ryksmuseum und der Trödlerjude aus dem städtischen Museum zu Amsterdam. Daneben viel anderes gutes Malerwerk, WILHELM MARIS (Abb. S. 88) und BREITNER, SLUITER (Abb. S. 79) und AKKERINGA (Abb. S. 82), Porträts von THERESE SCHWARTZE und Architekturen von M. BAUER. Dazu Frau BICHOP-ROBERTSON, ALBERT NEUHUIS, MARTIN MONNICKENDAM u. a. m.

Besondere Anstrengungen hat Spanien gemacht, das in sechs großen Sälen eine über Erwarten glänzende Ausstellung veranstaltet. Die zunächst in England und Frankreich wieder entdeckten Meister, el Greco, Velasquez und Goya haben nicht umsonst ihren heutigen Landesgenossen zum Vorbild gelebt und gemalt. Wenigstens in der Kühnheit der Pinselführung, in dem Verständnis für breite meisterliche Töne kann man VALENTIN und RAMON DE ZUBIAURRE zugestehen, daß sie des alten Ruhmes sich würdig erweisen. Wie kraftvoll wirkt auch AURELIANO DE BERUETE in seinen

J. AKKERINGA — KINDER AM STRAND

Internationale Kunstausstellung Brüssel 1910

EMILE MOTTE — FRIEDE

Internationale Kunstausstellung Brüssel 1910

großen Stadtpanoramen. Und wie erfreulich ist die Sicherheit, mit der URGUIOLA das spitzenbesetzte, blumendurchwirkte, orangefarbene Kostüm der eleganten Kurtisane (Maya Madrilena) auf die Leinwand hinschreibt. Ohne Velasquez wäre das wohl nicht denkbar, aber es wird nicht kopiert, sondern nachgefühlt. Die stärkste Persönlichkeit ist ohne Zweifel VALENTIN DE ZUBIAURRE, dessen in wuchtigen grüngoldenen Tönen hingeschmetterte Meisterwerke von früheren Ausstellungen wohl bekannt sind (Abb. S. 93).

Italien hat in der Weltausstellung in wirklich beschämender Fülle und Scheußlichkeit Hunderte seiner lächerlichen, zuckersüßen Marmorgruppen und Marmorpuppen ausgestellt.

Diese Fabrikware findet nun leider ihr Gegenstück in vielen Bildern der italienischen Abteilung im Cinquantenairepalast. Kaum, daß ein ETTORE TITO oder ein ARISTIDE SARTORIO das Niveau etwas heben. Man scheint auch diese Kunstausstellung in Italien mehr vom Standpunkt des Bilderhändlers gewertet zu haben, der auf Reisepublikum spekuliert.

Dafür erblüht uns noch ein kleiner Freudenstrauß in dem russischen Saale. Es sind die Jungen, die hier zu Worte kommen, die Anhänger der modernsten Pariser Bewegung. Außerordentliche Talentproben in der spektrischen Zerlegung und der Intensitätssteigerung der Farbe legen diese jungen „Synthetisten" hier ab. Der Kürbis, den der noch in Paris studierende VARKHOFF uns vorsezt, ist ein Meisterstück genial verstandener moderner Farbentheorien. Auch in der Wahl der Motive zeigt sich zuweilen eine fast verblüffende Originalität. Ich erinnere an die prähistorische Landschaft von NICOLAUS MILLIETTI, an den Terror antiquus von L. BAKST (Abb. S. 86). Im Vordergrunde die feierlich starre Venusgestalt mit ihrem rätselhaften archaischen Lächeln, im Hintergrund, von flammenden Blitzen erleuchtet, das felsumsäumte Meer mit Städten und Tempeln.

Wie eifrig diese noch unverbrauchten Slavenkünstler neue Motive, neue kulturelle Erscheinungsformen aufspüren und ausnützen, ergibt sich aus den Studien von MITISLAW DOBUGINSKI, der die Londoner Tower-Bridge und andere Eisenbrücken darstellt. Es ist ein Verständnis für die Bedeutung des Eisens darin, wie es kein anderer moderner Maler bisher offenbarte, wie man es nur dem Ingenieur zutrauen sollte.

Die vorstehende Aufzählung ist natürlich

CHARLES SAMUEL — BÜSTE DER KÖNIGIN VON BELGIEN

Internationale Kunstausstellung Brüssel 1910

nicht erschöpfend. Vieles blieb unerwähnt. So die fast lückenlose Sammlung französischer moderner Medaillen, die verschiedentlich eingereihten Architekturentwürfe und Skulpturen des Auslandes, die graphische Kunst. Man wird also trotz mancher Bedenken behaupten dürfen, daß diese Ausstellung, zum mindesten für belgische Verhältnisse, viel Gutes bietet.

AUS DEN BERLINER KUNSTSALONS

Der *Schultesche Kunstsalon* eröffnet die Wintersaison mit einer Ausstellung, die an Reichhaltigkeit nichts zu wünschen übrig läßt. THOMA und COTTET, CLAUS und der Menzelpreiswettbewerb und dazu eine Reihe jüngerer Künstler stehen auf dem Programm. Aber leider werden die so hoch gespannten Erwartungen nicht ganz befriedigt. An Thoma-Ausstellungen war in letzter Zeit kein Mangel, und es mußte schon etwas besonderes geboten werden, sollte die neue Veranstaltung ein höheres Interesse beanspruchen. Man sieht eine Reihe guter Bekannter wieder, auch einige seltener gezeigte Arbeiten der siebziger Jahre, eine Gesellschaft aus dem Jahre 1877, die in der Stimmung der berühmten Landpartie des Ungarn Szinyei-Merse nahe kommt. Auch malerisch stehen die beiden Werke sich nahe. Sie sind getragen von der Kultur einer Zeit, die uns heut als die malerisch reifste Epoche des 19. Jahrhunderts erscheint. Manches von Thomas späteren Arbeiten erscheint problematisch neben dieser in der Stimmung ganz unbefangenen und rein aus der malerischen Anschauung erwachsenen Wiedergabe eines künstlerischen Erlebnisses, die später zuweilen durch künstliche Stimmungsmache ersetzt ist. Im ganzen wird man die Landschaften der späteren Zeit den Figurenbildern vorziehen, und eine Ausstellung, die den Hauptwert gerade auf die Kompositionen legt, zeigt unserer Ueberzeugung nach nicht die besten Seiten der Thomaschen Kunst.

Auch der beste Teil der Kunst CHARLES COTTETS entstammt der unter Courbets Zeichen stehenden Epoche der siebziger Jahre. Aber daß Cottet nur ein spät geborener Nachzügler jener reichen Zeit ist, offenbart sich in der argen Sterilität seiner Kunst. Denn die Entwicklung dieses Malers, der einmal starke Hoffnungen geweckt hatte, führt zu bedenklicher Verflachung. Die Aeußerlichkeiten des Courbetstiles, die Schwere der Farbe, bleibt erhalten, aber aller malerische Reichtum schwindet und macht unvornehmen, plakatartigen Wirkungen Platz.

Reiner und sympathischer ist die Kunst des Belgiers EMILE CLAUS, dessen sonnig hellfarbige Bilder jedem Ausstellungsbesucher wohlvertraut sind. Aber die Gabe der Reichsten, die Entwicklungsfähigkeit über einmal errungene Fähigkeiten hinaus, das stets neue künstlerische Erleben, ist auch ihm versagt. Man sieht neue Bilder von seiner Hand, aber man erlebt nicht einen neuen künstlerischen Schaffensprozeß, sondern die Anwendung eines wohlbekannten Darstellungsschemas auf einen neuen Sonderfall.

Unter den jüngeren Künstlern, deren Bekanntschaft die Ausstellung vermittelt, muß JULIUS SEYLER zuerst genannt werden, da der Ruf, der diesem Zügelschüler aus München voranging, einige Erwartungen erwecken konnte. Seyler gehört zu den schlechten Schülern, die nur das Aeusserliche ihres Lehrers aufnehmen, die die fertige Formel erlernen, anstatt den Schaffensprozeß, der zu ihr führte, neu in sich zu erleben. So entsteht eine Kunst des Handgelenks, der es an jeder Ehrfurcht, jeder Vertiefung in das Dasein fehlt. Darum tragen Seylers überbreite Pinselstriche keinen Ausdruck, geht ihnen zugleich jede Fähigkeit der Stoffbezeichnung ab.

Denselben Einwand muß man gegen die Kunst des Brachtschülers, ALFRED LIEDTKE, erheben. Auch hier ist nur das handwerkliche vorhanden, die Seele sucht man vergebens, und es ist kein Wunder, daß dieser Künstler, der sich an der märkischen Landschaft versucht, nicht imstande ist, die besondere Tonstimmung seiner Motive, etwa des Schlosses Sanssouci, zu finden.

Von bekannteren Künstlern sind schließlich noch die Kollektionen von LINDE-WALTHER und HANS HERRMANN zu erwähnen. Linde-Walther besitzt zweifellos ein gutes Können, aber es mangelt ihm die tiefere künstlerische Ueberzeugung. Er malt gefällige Porträts mit entschiedenem Geschick und gutem Geschmack, aber wenn er sich in einer Landschaft in Cézannefarben versucht, so vermutet man auch hierin nichts anderes als die gleiche Geschicklichkeit, die sich nur einmal in der Wiedergabe eines fremden, künstlerischen Erlebnisses gefällt.

Anspruchsloser gibt sich Hans Herrmanns Kunst, die nicht mehr will als in sauberer Technik angenehme Augenerlebnisse bildlich fixieren. Es ist zu bedauern, daß solche Talente nicht der Illustration zugeführt werden, die ein so unverhohlenes Interesse

Internationale Kunstausstellung
Brüssel 1910

JOSÉ CLARÁ
DÄMMERUNG

AUS DEN BERLINER KUNSTSALONS

L. BAKST — TERROR ANTIQUUS

Internationale Kunstausstellung Brüssel 1910

am Vorgang nicht nur rechtfertigt, sondern sogar als erste Bedingung erfordert. Wie wenige heut den ausgesprochenen Wirklichkeitssinn mitbringen, den die Illustration erfordert, zeigt der von der Berliner Illustrierten Zeitung ausgeschriebene Wettbewerb. Denn in der Tat kam von den Bewerbern um den Menzelpreis ernstlich nur FRITZ KOCH in Frage. Schon der ebenfalls preisgekrönte HEINRICH ZILLE mit der starken Subjektivität seiner stets karikierenden Zeichenweise erfüllte nicht eigentlich die Forderungen, die an den reinen Illustrator zu stellen sind. Es wäre sehr zu begrüßen, wenn die Photographie einen Teil des usurpierten Gebietes an die Kunst wieder abzutreten genötigt würde, aber es müßten dann mehr Künstler sich dazu entschließen, den Ruhm des Malers gegen den bescheideneren Namen des Illustrators einzutauschen. Heut finden solche Talente allenfalls in Witzblättern Unterkunft, wenn ihnen auch der eigentlich karikaturistische Zug durchaus nicht eigen ist. ERNST HEILEMANN gehört zu dieser Gruppe der Witzblattillustratoren. Und so begegnet man ihm auch zugleich im Menzelpreiswettbewerb und in der *Ausstellung der Lustigen Blätter,* die das *Hohenzollernkaufhaus* veranstaltet. Heilemann ist auch hier nur der Witzillustrator. Seine Zeichnungen sind nicht an sich humorvoll wie die Jüttners, sondern sie geben ein Anschauungsbild als Begleitung für einen Text. Berlin ist nicht reich an spezifisch karikaturistischen Begabungen, von denen München eine ganze Reihe aufzuweisen hat. Zille, der nur allzusehr auf eine Note eingestellt ist, steht auch hier mit an erster Stelle. In München könnte er nur einen sehr bescheidenen Platz beanspruchen. ERNST STERN, der vielbegabte, gleicht einem zeichnerischen Exzentrik. Er hat am meisten Stil unter den in Berlin lebenden Zeichnern, aber offenbar neben dem Theater, für das er sein bestes gibt, zu wenig Ruhe für die Pflege der Zeichnung. Es bleibt BAYROS, dessen Erfolge der jüngsten Zeit nur ein Zeichen der Urteilslosigkeit eines großen Teiles unseres Publikums sind, und FRANZ CHRISTOPHE, dessen vornehm ornamentale Linienzeichnungen fast zu schade sind für die Tagesbedürfnisse des Witzblattes, dessen Anforderungen sie noch dazu nicht immer ganz entsprechen. So ist die Ausbeute des Berliner ›Salon des Humoristes‹ eine verhältnismäßig kleine. München ist heut die einzige Stadt, die einen solchen Salon zu bestreiten vermöchte. Denn auch in Paris werden diese Veranstaltungen von Jahr zu Jahr schwächer. — Und gar das dürftige Material, das JACQUES CASPER aus Paris kommen ließ, gibt einen recht kläglichen Eindruck von dem Stande der Karikatur in der Stadt der DAUMIER, GAVARNI und TOULOUSE-LAUTREC. Die besseren Zeichner wie CARAN D'ACHE und ABEL FAIVRE treten ganz zurück, und dafür darf sich die völlige Unzulänglich-

CH. DUVENT BETENDE

Internationale Kunstausstellung Brüssel 1910

keit in den Unanständigkeiten eines GERBAULD ungebührlich breit machen. — Der *Cassirersche Kunstsalon* zeigt in einer kleinen Ausstellung eine Gruppe jüngerer norwegischer Künstler. Es ist interessant, zu sehen, wie ähnlich den Schweizern, die sich um Hodlers Fahne scharen, nun in Norwegen ebenfalls um einen überragenden Künstler, der lange als Unzeitgemäßer abseits und für sich allein stehen mußte, sich eine Gruppe vorwärtsstrebender jüngerer Maler zusammengefunden hat. Denn Edvard Munch ist offensichtlich der Leitstern der besten unter den jungen Norwegern. Und interessant ist es vor allem zu beobachten, wie die neuen Bestrebungen der verschiedensten Gruppen sich in einem Ziele vereinigen, wie die Schweizer und die jungen Franzosen, diese wie die Norweger alle auf gleichen Wegen gehen, einer Ueberwindung des Impressionismus zustreben, eben im Sinne der Cézanne und Hodler und Munch.

Am unmittelbarsten an Munch schließt sich THEODOR LAURING an, dessen Landschaften in ihrer großzügigen Vereinfachung an Munchs beste Landschaftsmalereien erinnern können. Auf dem Wege des Porträts folgt L. KARSTEN am treuesten dem Meister, dessen unbarmherzige Charakteranalysen ihm zum Vorbild wurden. In der Beschränkung auf das Farbige, als Träger des Ausdrucks, steht er dem Wiener Kokoschka nahe, während im Zeichnerischen ihm nicht die unbedingte Formbeherrschung zur Seite zu stehen scheint. In den Stilleben BERNHARD FOLKESTADS ist etwas von Munchscher Formengröße, mindestens in dem einen, dem ungemein kraftvollen Kohlstilleben, das der Nationalgalerie in Christiania gehört. SÖREN ONASGER hat mehr als die anderen von Pariserischer Malkultur in sich aufgenommen. Man denkt an Cézanne und an Renoir vor seinen geschmackvollen, hellfarbigen Malereien, deren schöne Materie das Auge besticht, denen aber nicht die Ueberzeugungskraft von Grund auf eigen erlebter Form eignet. Auch HENDRIK LUNDS Kunst haftet mehr an der Oberfläche der Dinge, seine Geschicklichkeit streift etwas an Routine, und man wird nicht warm bei aller Anerkennung der hohen malerischen Fähigkeiten des Künstlers. SVARSTAD endlich ist der einzige, den wir ganz ablehnen möchten. In seiner gesuchten und absichtlichen Originalität bringt er einen falschen Ton in die sonst so einheitliche und schöne Ausstellung. — Es ist viel Eigenart und Zuversicht in der Kunst dieser jungen Norweger, das starke Bewußtsein eines neuen Wollens. Ein Neues ist im Werden, das allerwärts zur Oberfläche drängt, und keine Kunstpolitik wird ihm bei uns das Daseinsrecht abschneiden können. Nur aus diesem Grunde, weil sie einen lebendigen Widerspruch gegen gewisse reaktionäre Elemente bedeutet, möchte man der ›Neuen Sezession‹ ein besseres Gedeihen wünschen, als in ihrer jetzt eröffneten zweiten Ausstellung, die den zeichnenden Künsten gehört, sich kund gibt. Vor allem wäre dazu der Zuzug neuer und kräftiger, künstlerischer Elemente vonnöten. Und in diesem Sinne wird man es als erfreulich bezeichnen müssen, daß EMIL NOLDE sich der neuen Gruppe angeschlossen hat. Seine Arbeiten werden vielen noch sehr problematisch scheinen, und doch offen-

WILHELM MARIS — KÜHE AM WASSER

Internationale Kunstausstellung Brüssel 1910

AUGUSTE OLEFFE — IM AUGUST

Internationale Kunstausstellung Brüssel 1910

bart sich in ihnen ein bewußtes Wollen und eine Sicherheit in der farbigen Interpretation der Erscheinung, die etwa PECHSTEINS ›Notizen‹ noch sehr vermissen lassen, wenn auch in ihnen an vielen Stellen die starke Begabung unverkennbar ist. TAPPERT ist als Zeichner glücklicher als in seinen Malereien, es gelingt ihm zuweilen gut, das Charakteristische einer Bewegung zu fassen. RICHTER zeigt in seinen Bleistiftstudien die solide Schule Lothars von Kunowsky. Auch er überzeugt in den Zeichnungen mehr als in den oft allzu problematischen Gemälden, die er im Sommer zeigte. Umgekehrt enttäuscht OTTO MÜLLER, dessen geschmackvolle Bilder bestechen konnten, durch die schwächlich nachempfindenden Pastelle. Und auch MORITZ MELZER versprach in den großen dekorativen Entwürfen mehr, als er nun in den graphischen Studienblättern mit ihrer willkürlichen Farbengebung hält.

DIE KUNST AUF DER INTERNATIONALEN JAGD-AUSSTELLUNG IN WIEN

Von dieser Ausstellung muß auch an dieser Stelle Kenntnis genommen werden, denn sie hat die Hilfe der Maler und Bildhauer nicht allein, und das in ausgedehntem Maße, bei der Ausschmückung der zahlreichen Zweckbauten beansprucht. Ein eigener *Kunst-Pavillon* wurde errichtet, wo dem Selbstbestimmungsrechte keine hemmenden Schranken gezogen waren. Hier ereignete es sich zum ersten Male, daß die sonst getrennten Wiener Künstlervereinigungen unter einem Dache wohnten; niemals erschienen sie so scharf von einander geschieden. Nur ein Raum war neutraler Boden, nämlich die Mittelhalle, welche die retrospektive Abteilung beherbergt. Sie beginnt mit den Jagdszenen und Stilleben der alten vlämischen Meister wie Snyders, Fyt, Hamilton und führt über die Altwiener Gauermann, Ranftl und Waldmüller (›Rast nach der Jagd‹) in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu Makart und Hans Canon; mit PAUL MEYERHEIM ist die Gegenwart erreicht, unter seiner Führung hat sich Deutschland mit einem stattlichen Aufgebot eingestellt: LEUTERITZ, KUHNERT, FRIESE, KAPPSTEIN, FIKENTSCHER, MAFFEI, KRÖNER, lauter bekannte Namen, neben denen PAUL ZEILLER (Berlin) nicht vergessen werden darf, der originell aus buntem Marmor Raubvögel bildet. Bei den Franzosen überwiegt schon das kulturhistorische Interesse für die gesellschaftlichen Jagdszenen und die Porträts, denn in der Minderzahl befinden sich die Bronzen von GARDET und ein skizzenhaftes Bildchen der ROSA BONHEUR und was ihnen gleichwertig ist, ungeachtet der glänzenden ›Rückkehr von der Löwenjagd‹ des AIMÉ MOROT. Desgleichen hat die Wiener ›Künstlergenossenschaft‹ für ihre Säle

ausgiebige Anleihen bei den Porträtisten und Landschaftern gemacht, waren doch ihre besten Tier- und Sportmaler anderwärts beschäftigt, FAHRINGER und LUDWIG KOCH etwa; hier begegnet man PAUSINGER, W. V. KRAUSZ, BLAAS, zu denen sich diesmal HUBERT VON ZWICKLE gesellt hat, und an Plastikern aus den verschiedenen Lagern zeichnen sich BARWIG, MÜLLNER, GORNIK und JARL durch gelungene Arbeiten aus. Nach den Grundsätzen der dekorativen Wirkung ist man nach Möglichkeit überall vorgegangen, aufs strengste jedoch wurden sie von der ›Sezession‹ und der sogenannten ›Klimt-Gruppe‹ befolgt. Beidemal sind die Gemälde erst durch die Gesamtaufgabe hervorgerufen worden. Die ›Klimt-Gruppe‹ hat sich zudem die Beschränkung auferlegt, daß alle die zwanzig als ›dekoratives Panneau‹ bezeichneten Wandfüllungen dieselbe Größe einhalten mußten, gemäß dem von JOSEF HOFFMANN in symmetrischer Strenge gestalteten Saalraum. Da sind nun eigenartige Versuche, der geforderten Flächenwirkung nahezukommen, in allen Abstufungen zu sehen. FRANZ W. JÄGER und LEOPOLD BLAUENSTEINER sind noch am ehesten der realistischen Gemäldetafel nahe geblieben, von der sich LEOPOLD FORSTNER mit seinem ›Alpenjäger‹ sichtlich entfernt, aber anders als der phantasievolle RICHARD TESCHNER in seinen Münchhauseniaden, der ebenso wie manche andere seine ursprüngliche Beschäftigung mit den Kleinblättern der Graphik nicht verleugnen kann. Auch an Wagnissen auf dem Gebiet des Archaistischen und Primitiven fehlt es nicht (BÖHLER, STRNAD, BASEL, SCHIELE u. a. m.), ohne daß sie zu einem Abschluß gelangt wären, der sich in einem persönlichen Stil, wie er z. B. BERTHOLD LOEFFLER eigen ist, kundgibt. In der geforderten stilistischen Zurückhaltung zu bleiben und dabei Stimmung zu erzeugen, das versteht wie kaum einer L. H. JUNGNICKEL (›Waldidyll‹ und ›Horst‹), von dem auch eine Folge von farbigen Holzschnitten herrührt, in denen er die Tiere in andächtiger Naturtreue und mitunter humorvoll charakterisiert. Auch die ›Sezession‹ hat sich, nach den Angaben von ROBERT OERLEY, den ihr zugewiesenen Saal einheitlich zunutze gemacht, als eine Jagdhalle. An der Ausmalung beteiligten sich FRIEDRICH KÖNIG, der dabei das Experiment mit Wachsfarben machte, OTTO FRIEDRICH und RICHARD HARLFINGER. Zur Seite stehen deren mythischen Einzelfiguren und koloristisch prächtigen Tierstücken zwei Zyklen von je drei großen Bildern. MAXIMILIAN LIEBENWEIN schildert die ›Jagd der Amazonen‹ in seiner zeichnerisch betonten Illustratorenweise, RUDOLF JETTMAR hat die Taten des Herkules, dieses oft und aber oft behandelte Thema, in seine Formen- und Farbenwelt übersetzt, so voll Kraft und Temperament, wie es ihm nur je gegeben war, daß ein stärkster Eindruck nicht ausbleibt.

KARL M. KUZMANY

A. VERMARE GIOTTO

Internationale Kunstausstellung Brüssel 1910

Internationale Kunstausstellung
Brüssel 1910

EDUARD DECKERS
DAS GOLDENE ZEITALTER

CARLOS VAZQUEZ — DIE SCHWIEGERMUTTER

Internationale Kunstausstellung Brüssel 1910

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BUDAPEST. Nun hat auch Budapest seine juryfreie Ausstellung, und zwar im *Kunsthaus*, aber auch hier haben sich nicht die unterdrückten verkannten Genies gezeigt, denen man durch diese juryfreie Ausstellungen aufhelfen will. Die jungen Künstler haben einfach ihre schwächeren Sachen juryfrei ausgestellt, beachtenswert waren nur PLANY, HUZELLA, LAKATOS. — Die darauffolgende Ausstellung war viel interessanter. Der junge ERNÖ TIBOR zeigt eine kräftige Entwicklung, einen scharfen Blick für Farbenwerte und Geschicklichkeit größere Flächen zu beleben. Einstweilen ist er noch zu unruhig. — Bei *Könyves Kálmán* stellte sich der kaum 20 jährige REZSÖ KISS vor, der bereits in London Interesse zu erwecken versuchte. Er ist auch ein Farbenseher, ein Könner, vielleicht wird er sich auch zum Künstler entwickeln. — Im *Künstlerhaus* sehen wir die Kollektivausstellung von ARTUR TÖLGYESSY (geb. 1853), der in München studierte, daselbst viele Jahre lang lebte, im Jahre 1901 die kleine Goldene erhalten hat. Hier ist sein ganzes Lebenswerk zusammengestellt. Man sieht einen intime Effekte suchenden Naturschwärmer, einen Corot-Schüler, einen Freund Mészölys, für den nur gewisse feine Töne existieren, immer nur dieselben Farbeneffekte, die er dann bis zur Langeweile wiederholt. Vor zehn Jahren stand er auf der Höhe, damals malte er seine besten Bilder: »Morgendämmern«, »Goldene Strahlen«, auch unter seinen Studien sind die älteren die besseren. — Im *Nemzeti Szalon* fanden wir einen verakademisierten Revolutionisten, OSKAR GLATZ, aus der Schule von Nagybánya, die im Jahre 1897 aufkam. Mit Leidenschaft warf er sich damals auf die sonnendurchglühten Höhen um dort Farbenpracht zu suchen, die Welt in große, leichte Harmonien aufzulösen. Jetzt ist er vom tonigen Sehen zur kräftigen Detailbeobachtung, zur trockenen Charakterschilderung gekommen. Er war ein Farbenschwärmer und ist ein Liniensucher geworden. Da ist es ganz natürlich, daß seine Bilder in kleinerem Format die besser gelungenen sind, hauptsächlich diejenigen, die neuere Naturbeobachtungen bieten. Dr. B. L.

HAMBURG. Durch Erbanfall hat unsere *Kunsthalle* eine höchst wertvolle Bereicherung ihres künstlerischen Besitzes erhalten. Aus der *Hinterlassenschaft* des im Frühjahr v. J. auf seinem fürstlichen Landsitz Dell in England verstorbenen Freiherrn HENRY V. SCHRÖDER, eines geborenen Hamburgers, sind in den Besitz unserer Kunsthalle 63 Gemälde und 8 Skulpturen übergegangen. Während bei Erwerbung der Skulpturen vornehmlich

Momente einer mehr allgemeinen Wohlgefälligkeit den Ausschlag gegeben haben mögen, befinden sich unter den Gemälden zahlreiche erstklassige Werke, die vor jedem Aestheten-Areopag bestehen können. Hierher gehören Werke von Ludwig KNAUS (darunter die figurenreiche »Sitzung des Gemeinderates der Hauensteiner Bauern«), A. ACHENBACH, A. v. MENZEL, A. v. PETTENKOFEN, Adolf SCHREYER, Hubert v. HERKOMER. Ausgezeichnet vertreten ist die französische Kunst, ausgehend vom Beginn bis in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts, durch Werke der Camille COROT, Charles DAUBIGNY, Jules DUPRÉ, Constantin TROYON, Rosa BONHEUR, F. F. ZIEM, J. L. GERÔME, Paul DELAROCHE, Ernst MEISSONIER. GERÔME ist mit der seinerzeit viel bewunderten »Phryne vor den Richtern« vertreten, die den überwältigenden Eindruck der Sprache der hüllenlosen weiblichen Schönheit veranschaulicht, während MEISSONIER mit vier Gemälden in der Sammlung figuriert. Schon durch diese letztere Tatsache allein erscheint die Schenkung über ein Vorkommnis von bloß lokaler Bedeutung weit hinausgerückt. Denn MEISSONIER zählt zu jenen französischen Künstlern, die in deutschen Museen und auch in privaten deutschen Sammlungen nur äußerst selten anzutreffen sind. Auch unsere Kunsthalle besaß von diesem Meister bisher nur ein kleines Einfigurenbildchen. Der Zuwachs gesellt diesem nunmehr zwei weitere Einfiguren- und ein Zweifigurenbild (»Der Schildermaler«), und das durch einen, bei diesem Künstler ganz unerhörten Aufwand an Personen ausgezeichnete »Porträt des Sergeanten«, das den porträtierenden Zeichner, inmitten einer Soldatengruppe aus dem ancien regime, vor einem Wachtlokale sitzend, darstellt. Den Meister der uns heute wie ein Märchen anmutenden Fein-Malerei in seiner reichen Eigenart kennen zu lernen, bietet besonders dieses ganz köstlich durchkomponierte Gemälde eine ausgezeichnete Gelegenheit. Die Kunst der Niederlande ist in zwei für die Entwicklung der neueren Kunst, auch in Deutschland, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts von ausschlaggebender Bedeutung gewesenen Namen — Hendrik LEYS und Louis GALLAIT — und dem, durch Neigung und Länge des Aufenthaltes freilich zum halben Engländer gewordenen Laurence ALMA-TADEMA in gehaltvoller und charakteristischer Weise vertreten. Von diesem, und dem bereits oben genannten anderen Halb-Engländer Hubert v. HERKOMER abgesehen, ist die englische Malerei in der Sammlung unvertreten. Das Gemälde dieses letztgenannten Meisters behandelt im Gegenstande eine Atelierszene, die ihn selbst, in Rückenwendung über eine Zither gebeugt, inmitten eines aus Schülern und Freunden zusammengesetzten Hörerkreises sitzend, darstellt. In ihrem künstlerischen Wert stehen nicht alle Gemälde auf der gleichen Höhe. Es ist umsomehr anzuerkennen, daß weder vonseiten des Testators, noch auch seiner Familie der Verwaltung der Kunsthalle, betreffs der Unterbringung der Gemälde, irgend welche Vorschriften gemacht worden sind, so daß sie gerade nur das Beste bleibend aufzuhängen braucht, was sie anscheinend auch zu tun beabsichtigt.

h. e. w.

VALENTIN DE ZUBIAURRE — MARIENOPFER

Internationale Kunstausstellung Brüssel 1910

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

KARLSRUHE. Die *Festausstellung von Werken früherer Schüler der hiesigen Kunstakademie, zur silbernen Hochzeitsfeier des Badischen Großherzogspaares, im hiesigen Kunstverein,* bietet in den wertvollen Arbeiten von über 100 Künstlern einen interessanten Ueberblick über die von Karlsruhe im Laufe eines halben Säkulums ausgegangenen künstlerischen Ideen und Bestrebungen. Unter den älteren Meistern nennen wir vor allem, den jetzt oft vielgeschmähten ANTON V. WERNER mit einem überraschend tüchtigen, in koloristischer und kompositioneller Hinsicht ganz hervorragenden Jugendwerk, das er 1866, als 23jähriger Schüler KARL FRIEDR. LESSINGS gemalt hat: »Konradin von Staufen und Friedrich von Baden im Kerker das Todesurteil empfangend.« Dann ein reifes, stark unter Böcklins Einwirkung stehendes Werk von MAX KLINGER: »Homer am Meeresstrand«, »Die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel« von EDUARD V. GEBHARDT, in seiner bekannten, überwiegend illustrativen Manier gehalten; ein besonders koloristisch sehr interessantes »Gethsemane« aus der jüngsten Periode des ewig jung bleibenden Meisters W. STEINHAUSEN, eine etwas kulissenhaft monotone »Dolomitenpartie« von EUGEN BRACHT, charakteristische Porträts von THOMA, A. LANG, F. KELLER, RITTER, BRÜNNER-Kassel und PROPHETER, herrliche Landschaften von W. TRÜBNER, V. VOLKMANN, SCHÖNLEBER, V. RAVENSTEIN, SCHRAMM-Zittau und W. L. LEHMANN-München, L. DARNAUT-Wien, FRANZ HEIN-Leipzig, SCHERRES-Berlin, MODERSOHN-Worpswede, RABENDING-München und FRITZ THAULOW-Kopenhagen. Die *Schönleberschule* ist glänzend vertreten durch FRITZ VÖLMY Basel, ALFRED ZOFF-Graz, AMESEDER-Wien, KARL BIESE-Blankenese, LANGHEIN, K. BOEHME, MATTHÄI, R. HELLWAG, G. KAMPMANN, STRICH-CHAPELL und A. LUNTZ, sämtlich in Karlsruhe, und den hochbegabten Meister ULRICH HUEBNER-Travemünde; die von Trübner durch die hiesigen Künstler: H. FREYTAG, G. POPPE; die Ferdinand Kellers durch H. PFORR, der neuerdings besonders in Beleuchtungsproblemen mit großem Glück debütiert, H. MOEST, LOTHAR V. SEEBACH in Straßburg, P. SEGISSER, STRASSBERGER, den neuerdings stark von Hodler beeinflußten ERNST WÜRTENBERGER in Zürich, PETER BAYER-München, LUDWIG V. HOFMANN-Weimar und REINHOLD LEPSIUS-Berlin, von dem ein brillant gemaltes lebensgroßes weibliches Porträt in eleganter Aufmachung herrührt.

Aus der *Thomaschule* nennen wir: OTTO LEIBER, HANS BRASCH, der neuerdings ebenfalls zu Hodler übergegangen zu sein scheint, KONRAD KAYSER-Frankfurt, E. R. WEISS-Berlin —, der durch zwei prächtige, tiefsatte »Blumenstilleben« glänzend vertreten ist —, ferner den sinnigen Landschafter HANS SCHROEDTER — den begabten Enkel von Ad. Schroedter — ADOLF SCHINNERER-Erlangen und seinen künstlerischen Gesinnungsgenossen: GREVE-Lindau, AUG. GEBHARD, H. DAUR, K. MUTTER, KARL HOFER-Paris, die Gebrüder EICHRODT, die als namhafte Porträtisten bekannt sind und den vielseitigen, reich talentierten A. HAUEISEN. Von *Zügelschülern* — der ja leider nur kurze Zeit in Karlsruhe weilte — dürften SCHRAMM-Zittau, V. HEIDER-Magdeburg und ROBERT KATZ-Karlsruhe hervorzuheben sein. Selbstredend sind auch die andern hiesigen Hauptmeister: LUDW. DILL, BERGMANN, W. CONZ und ganz besonders FRIEDR. FEHR, der zwei entzückend gemalte, prächtige »Interieurs« ausgestellt hat, charakteristisch vertreten, ebenso wie die früher hier tätigen bekannten Meister: FRITZ KALLMORGEN-Berlin, die »Entenmaler« FRZ. GRAESSEL-München und A. KOESTER-Klausen, JUL. HESS, JOS. KÜHN-München und HANS AM ENDE-Worpswede. — Die *plastische Abteilung* ist leider wie gewöhnlich nur recht spärlich vertreten, doch sind einige ganz hervorragende Arbeiten von VOLZ-Karlsruhe und seinen zahlreichen Schülern, wie BERMANN-München, TAUCHER, ELSÄSSER, BINZ und SAUER, sämtlich in Karlsruhe, sowie V. STADELHOFER-Rom und ELKAN in Paris rühmlichst zu erwähnen.

PH. SWYNCOP — DIE PUPPEN
Internationale Kunstausstellung Brüssel 1910

WEIMAR. Im Großherzoglichen Museum für Kunst und Kunstgewerbe hat Prof. CHRISTIAN ROHLFS eine Anzahl älterer und neuer Werke ausgestellt. Vergleicht man die Arbeiten früherer Perioden mit den neuesten Schöpfungen, so wird es einem schwer, sich in den Gedanken zu finden, daß diese Arbeiten von einem und demselben Künstler herrühren. Greifen wir aus der kleinen Sammlung zwei Bilder heraus: Die 1889 gemalten „Buchforter Brüder“, ein hervorragendes Werk. Plastisch und groß in der Auffassung und Wirkung, außerordentlich fein in Farbe und Stimmung. Dann von den neuesten „Obstgarten“ oder „Waldinneres“, Bilder, denen vor allen Dingen die Innerlichkeit fehlt. Allerdings sind sie stark in der

FRIEDRICH KÜHN DAS BRAITH-MALI-DENKMAL IN BIBERACH

Farbe, aber ohne räumliche Vertiefung — breiteste Malerei ohne überzeugende Wirkung. Bei einem minder starken Talent wie Rohlfs, wäre ein derartiges Abirren im höchsten Grade bedenklich; bei Rohlfs aber dürfen wir dem Kommenden ruhig entgegensehen; er wird sich wieder auf sich selbst besinnen und eines Tages beweisen, daß er der hervorragende Künstler ist, für den wir ihn, trotz seiner neuesten Schöpfungen, halten.

VERMISCHTES

BONN. Im Oberlichtsaal des Provinzial-Museums wurde kürzlich ein Bildnisrelief angebracht (siehe Abbildung auf Seite 95), das die hochherzigen Stifter der rühmlichst bekannt gewordenen Sammlung Wesendonk darstellt und als seinen Schöpfer den Bonner Bildhauer Prof. ALB. KÜPPERS nennt. Es trägt in einer Einfassung aus graugelbem sardinischen Granit, dessen Ton vorzüglich mit der blauen Wandbespannung harmoniert, das Porträtmedaillon aus weißem karrarischen Marmor und darunter besagt die Inschrift: »Den Schöpfern dieser Sammlung die Stadt Bonn«.

Die Gelegenheit mag günstig erscheinen, neben diesem, an sich freilich respektablen Relief ein weniges auch zu sagen von Dingen, die sonst im Rahmen dieser Zeitschrift keinen Raum finden können, d. h. von alter Kunst. Während nämlich für die moderne Kunst das Städtische Museum da ist, von dem hier des öfteren gesprochen wird, ist von ganz besonderer Bedeutung für das Bonner Kunstleben und für das gesamte rheinische Museumswesen das hiesige *Provinzial-Museum.* Im Jahre 1893 wurde der jetzige Altbau, im Oktober vorigen Jahres der Erweiterungsbau eröffnet. Letzterer, dessen eigentlicher Schöpfer der Reg.-Baumeister Dr. ROETTGEN ist, erforderte einen Kostenaufwand von ungefähr 550000 M und es sind mit Geschick alle Erfahrungen der letzten Museumsbauten dabei verwertet. Seit Eröffnung des Museums ist nun eine stattliche Schenkung getätigt worden: Die *Sammlung Wesendonk,* die von den Erben, nämlich dem Sohne Dr. Carl

ALBERT KÜPPERS BILDNISRELIEF

VERMISCHTES

Wesendonk (Berlin) und dem Enkel Prof. Freiherr von Bissing (München) der Stadt Bonn vorläufig auf hundert Jahre überlassen wurde. Es entstand so der Plan, den gesamten in Bonn befindlichen Besitz von älteren Gemälden zu vereinigen und eine einzige Schau- und Lehrsammlung zu schaffen: die Universitätssammlung (Entleihungen aus den Kgl. Museen in Berlin) und die bisherige kleine Gemäldesammlung des alten Provinzialmuseums wurden mit der Sammlung Wesendonk zu einem Gesamtbestand von mehr als 300 Gemälden verbunden.

Die Anordnung im einzelnen erfolgte nach streng historischen und, innerhalb dieser festen wissenschaftlichen Rahmen, nach dekorativen Gesichtspunkten. Die Architektur des Erweiterungsbaues ist ganz einfach, die zehn Räume des Obergeschosses sind durchaus hell, die Wände in den einzelnen Räumen mit verschiedenfarbigem Kochelleinen bespannt; besonders interessant z. B. ist der geglückte Versuch, die Holländer des 17. Jahrhunderts auf hellgraue Bespannung zu hängen (wie wir sie in alt-holländischen Zimmern auf Bildern jener Zeit sehen); ein künstlerischer Geschmack beherrscht das ganze Arrangement dieser Sammlung. — Die Neuordnung des Museums, seiner Hauptbestände zumal (römische Funde aus den Rheinlanden), die Ausbildung der mittelalterlichen Abteilung, die Vervollständigung der plastischen Sammlung, ist das Verdienst des Direktors Dr. H. LEHNER, und er fand für die systematische, historische Aufstellung und geschmackvolle Anordnung der Gemäldegalerie (Deutsche, Niederländer, Italiener, Spanier, besonders Holländer des 17. Jahrhunderts) dankenswerte Unterstützung durch den Direktorialassistenten Dr. W. Cohen. DR. FORTLAGE

BIBERACH. Seltener Freundestreue ist dieser Tage ein dauerndes Denkmal errichtet worden (Abb. S. 95). Den erfolgreichen Münchener Künstlern, Tiermaler ANTON BRAITH und Landschafter CHRISTIAN MALI, ist es gewidmet von der Stadt Biberach als ehrendes Dankeszeichen für die wertvollen Schätze des *Braith-Mali-Museums*, die dort im renovierten Hospitalgebäude nun öffentlich zugänglich gemacht sind. Von Biberach, seiner Geburtsstätte aus, hat Braith, der es zu Weltruhm brachte, einst als armer Maler das Glück gesucht; in München hat er Erfolg und in Christian Mali einen Freund fürs Leben gefunden. Vier Jahrzehnte hausten die beiden in der „Schwabenburg", die nun Dank ihrer Munifizenz dem Münchener Künstler-Unterstützungsverein zum Heim geworden ist. Dem Verein und seiner Vaterstadt hatte Braith seinen Nachlaß verschrieben. Und als bald nach dem Hinscheiden des 74jährigen Freundes Christian Mali, 70 Jahre alt, das Zeitliche segnete, da galt es, auch ihm in Biberach die letzte Ruhestätte zu bereiten und sein Testament gleich den Bestimmungen Braiths zu erledigen, denn Gleiches hatte er mit dem Freunde gewollt. So blieben die künstlerischen Schätze von Braith und Mali der Stadt Biberach für ein Museum und dem Künstler-Unterstützungsverein die Schwabenburg, und beiden dazu eine erkleckliche Summe Bargeld. Vor Jahren hat Bildhauer FRIEDRICH KÜHN, München, die Grabstätten mit den Büsten der beiden Künstler geschmückt und nun haben sie vor dem Braith-Mali-Museum, von desselben Künstlers Hand ein schönes Denkmal erhalten, der als dritten im Freundschaftsbunde den Genius der Kunst ihnen gesellte. B.

HERMANN HAHN ENTWURF EINES GOETHE-DENKMALS FÜR CHICAGO

MÜNCHEN. Wie schon mitgeteilt, sind aus dem Wettbewerb um ein Goethedenkmal für Chicago HERMANN HAHN, HUGO LEDERER und HUBERT NETZER als Preisträger hervorgegangen. Zwischen Hahn und Lederer schwankte lange die Wahl, endlich entschloß man sich, Hahns Entwurf auszuführen. Er ist plastischer. Das mag entschieden haben. Hahns Entwurf knüpft an das Wort an: „Er nahm an sich Adlerflügel". Ein Ephebe von wundervoller Körperschönheit mit Goethes Gesichtszügen hält einen Adler auf dem hochaufgesetzten Knie. Ohne alle Symbolik, ein „Zustands"-Werk und doch von überwältigender Wirkung, wenn man bedenkt, daß diese prächtig silhouettierte Gestalt in dreifacher Lebensgröße ausgeführt werden soll und auf einen gewichtigen Sokkel zu stehen kommt, der sie über das Menschengewimmel erhöht, ohne sie ihm völlig zu entrücken. In Hahns künstlerischem Entwicklungsgang bedeutet dieses Hauptwerk eine entscheidende Zäsur.

Redaktionsschluß: 11. Oktober 1910 Ausgabe: 27. Oktober 1910
Herausgeber: F. SCHWARTZ. Für die Redaktion verantwortlich: P. KIRCHGRABER. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G.
Sämtlich in München

KARL VON MARR

WALDESGEFLÜSTER

KARTON ZU DER FASSADENMALEREI FÜR DIE NÜRNBERGER AUSSTELLUNG 1906

CARL VON MARR

Von Georg Jacob Wolf

In Süddeutschland, wo sich jeder Lackierer und Anstreicher hochtönend „Dekorationsmaler“ nennt, ist der Begriff „dekorative Kunst“ lange in Acht und Bann gewesen, und bei vielen Kunstfreunden ist er's heute noch. Auch solche freilich, die unter dekorativer Malerei nicht ausschließlich scheußliche Blumen und verzeichnete Putten an schlecht getünchten Plafonds verstehen, denen aber Makarts Name vorschwebt, die an die berüchtigten „Makartbouquets“ und an dunkel ausstaffierte Ateliers in Pappendeckel-Renaissance denken, an Gemälde, bei denen das sogenannte „dekorative“ Drum und Dran: schnäbelnde Tauben, Girlanden, unmotivierte Stilleben, zur Hauptsache wurde, rümpfen die Nase, wenn man ihnen heute die dekorative Kunst plausibel machen will.

Und doch hat sich, still aber sicher, in eben diesem Süddeutschland, und besonders in München, seither eine dekorative Kunst entwickelt, die in bewußter Verfolgung bestimmter Prinzipien, in logischer Durchdringung gestellter Aufgaben, wenn auch nicht ohne Zweifel im einzelnen, seit Tiepolos Tagen nicht ihresgleichen hat. Man nennt gerne Puvis de Chavannes, Hans von Marées und sogar Anselm Feuerbach die Väter dieser neuen dekorativen Kunst oder besser: dieses neuen dekorativen Stils in der Malerei. Es ist richtig: Feuerbach hat mit seinem „Titanensturz“ in der Aula der k. k. Akademie in Wien, Marées mit seinen Fresken in Dohrns zoologischer Station in Neapel, Puvis mit den Genovefa-Fresken im Pariser Pantheon die dekorative Malerei aus den starren konventionellen Fesseln befreit, in denen sie seit des Cornelius und Kaulbach Tagen geschmachtet. Jeder von ihnen hat dieser notwendigen Kunstrichtung wieder originelle Ideen ge-

C. VON MARR SELBSTBILDNIS (1901)

C. VON MARR

FRUNDSBERG (1883)

C. VON MARR

DIE FLAGELLANTEN (1889)

Photographie-Verlag von Franz Hanfstaengl, München

geben. Feuerbach drückte das so aus, daß er an Stelle des verpönten Wortes „dekorativ“ das wuchtigere „monumental“ setzte. . . .

Gleichwohl: waren jene drei auch Anreger, so entschieden sie doch nicht. Sie zeichneten keine bestimmte Entwicklungslinie vor, in die sich die in unseren Tagen üppig blühende dekorative Kunst notwendig schicken müßte. Ich finde das ausgezeichnet und sehe eine über die Maßen glückliche Konstellation darin. Alle junge Kunst, jede neue Stilbewegung braucht Ellbogenfreiheit, unbegrenzten Spielraum. Die Beschränkungen ergeben sich mit der Zeit ganz von selbst. Und so sehen wir heute oder wir sahen es in der jüngsten Vergangenheit, wie sich die dekorative Stilbewegung in einem vielverästelten Delta in die Wirklichkeit ergießt. Piglhein z. B. genügte seinen dekorativen Absichten, indem er sich der Panoramamalerei hingab, Herterich schwelgt in Farbigkeit, Erler modernisiert für seine dekorativen Absichten den assyrischen Stil, Hodler, Gysis, Stuck, Jank, Pietzsch, Hengeler, Münzer, Diez, Spiegel und wie sie alle heißen, jeder schlägt einen anderen Weg ein. Es ist ein heißes Bemühen, da und dort sieht's auch schon nach Sieg aus, aber noch ist die ganze Strömung nicht zum Stillstand gekommen, noch dürfen wir uns des reizvollen Spiels strebender Kräfte, des Suchens und Tastens, das so viel schöner ist als das Gefundenhaben, erfreuen. . .

Carl von Marr gehört zu den Dekorativen. Ich sage das mit Absicht und Bedacht, obwohl in seinem Werk die Staffeleibilder überwiegen, und obwohl mir manche Leinwand oder Tafel Marrs bekannt ist, die man als gewissenhafter Kunstmerker in die Kategorie „intime Malerei“ verweisen muß. Trotzdem kann ich mich der Anschauung nicht verschließen, daß Marr als dekorativer Künstler sein Höchstes, Bestes und Eigenstes gegeben hat und weiterhin geben wird. Denn seine Entwicklung spitzt sich in der Weise zu, daß sie über Historie, Genre und Zustandsbild hinausführt und sich verjüngt in der großzügigsten dekorativen oder wenn man will: monumentalen Malerei. Mir ward Marrs eminente dekorative Begabung klar, als ich im Jahre 1906 auf der Nürnberger Jubiläumsausstellung vor seiner kolossalen Fassadenmalerei stand, die in einen räumlich schwer zu disponierenden Bogen hineinkomponiert und mit außergewöhnlicher Begabung für dekorative Wirkung gelöst war (Abb. S. 97). Das Thema, dessen bildkünstlerische Behandlung man von ihm forderte, war das denkbar banalste: eine Huldigung vor der Bavaria. Aber was machte Marr aus diesem Vorwurf! Wie verstand er es, das unangenehm und verlogen Allegorische zurückzudrängen und an seiner Stelle reich be-

C. VON MARR — ABENDROT (1904)

C. VON MARR

MADONNA (1899)

wegtes Leben in den Vordergrund zu schieben! Er legte nicht auf die mythologischen Gestalten den Nachdruck, sondern auf die von Fleisch und Blut. Wie prächtig war der farbige Eindruck dieser Malerei und wie bewegt und graziös die Komposition, obwohl jede dieser Figuren weit über drei Meter ausmaß — ein Format, bei dem andere dekorative Künstler auf das billige Auskunftsmittel verfallen, einfach „statuarisch“ zu wirken. Diese Nürnberger Arbeit war indes nicht Marrs erste dekorative Leistung. Die liegt um vierzehn Jahre weiter zurück: es ist ein Plafondgemälde, mit dem Marr im Jahre 1892 den Saal einer Berliner Versicherungsbank auszierte. Als Vorwurf diente dem Künstler der Sturz des Ikarus — eine außerordentlich problematische Aufgabe, die einerseits eine gewisse koloristische Extravaganz forderte, andererseits aber auch kompositionell und zeichnerisch durch die rasende Bewegung des Sturzes und die vielfachen schwierigen Verkürzungen, die bei einem Plafondbild notwendig sind, eine recht unkonventionelle Lösung des Problems zuließ. Das viele Gold, das Marr in dieses Bild hineinarbeitete, gab dem Ganzen eine kunstgewerbliche Nuance: es ist Kunstgewerbe von der Art, wie es der Architekt Dülfer bei vielen seiner Fassaden beliebte; es drängt sich aber auch ein gewisses Barockmoment vor, denn solche „Stürze“ mit raffinierten Verkürzungsmöglichkeiten haben gerade die Künstler des ausgehenden 17. und des eingehenden 18. Jahrhunderts zur Darstellung gereizt. Zwei in Glasmosaik ausgeführte dekorative Gemälde „Krieg“ und „Friede“, die die Fassade des Münchner Armeemuseums äußerst wirkungsvoll beleben, bedeuten eine weitere wichtige Entwicklungsstation. Dekorativ „ausleben“ aber konnte sich Marr erst, als ihm die Ausmalung des Speisesaals im Schloß zu Stein bei Nürnberg mit dem Zyklus „Das Leben“ (Abb. S. 104—110) übertragen wurde. Ein Triptychon, das die Hauptwand füllt, zeigt in sinniger, von aller billigen Allegorie weit entfernter Weise, wie gute Genien des Menschen Leben von der Geburt bis zum Grabe umgeben: heitere Anmut und wundervoller malerischer Rhythmus ist in dem Werk. Namentlich das Mittelbild, das äußerst geschickt in drei Gruppen zerlegt ist, aber sowohl durch den landschaftlichen Fond wie durch die Linienführung glücklich vor dem Auseinanderfallen bewahrt blieb, ist von tiefer Lebensschönheit. Mancher wird angesichts dieses Bildes an Botticellis „Primavera“ denken, nur daß Marrs Kunst weicher, schmeichelnder, flüssiger ist als die des großen Florentiners; von den Lebenden vermöchte höchstens Ludwig von Hofmann eine ähnlich intensive Stimmungsmalerei unter Wahrung der dekorativen Prinzipien zu geben. Wie ein heiteres Gerank schlingen sich um diese Hauptwand mit ihrem prononzierten Motiv allerlei frohe Schildereien, Genien und Mysterien, Symbolisierungen der Musik und der Poesie, der Erde und des Paradieses, der Jugend und der Liebe. Viele wollen in den dekorativen Malereien in Schloß Stein Marrs Hauptwerk sehen, seine reinste und reifste künstlerische Schöpfung. Ich schließe mich mit dem Vorbehalt „vorläufig“ dieser Anschauung an, denn daß Marr, der heute auf der Höhe lebensstrotzender Manneskraft steht, diese Werke

C. VON MARR HERRENBILDNIS (1904)

C. VON MARR DIE MUTTER DES KÜNSTLERS (1891)

nicht mehr sollte überbieten können, will mir nicht recht einleuchten. Marr scheint mir im Gegenteil erst jetzt, da er die Wurzeln seiner Kraft erkannt, recht im Zuge. Freilich kann man dessenungeachtet in den dekorativen Arbeiten im Schlosse Stein die Erfüllung der vorausgegangenen Entwicklung Marrs erkennen: die Genien lassen an seine keuschen „Hesperiden", eines seiner Frühwerke, und an das poetische „Waldgeflüster" denken (Abb. geg. S. 97), andere Gestalten von weicher, zarter Fraulichkeit erinnern uns an seine Madonnen (Abb. S. 101), die sich so prächtig vom konventionellen Typ fernhalten, und wenn wir den Greis und die Greisin auf dem Triptychonflügel „Das Alter" betrachten, so fallen uns die zahlreichen charaktervollen, mit andächtiger Liebe gemalten Bildnisse ein, die Marr von seinem Vater und von seiner Mutter (Abb. S. 103) geschaffen. Das alles sind indessen nur Elemente, die eine materielle Uebereinstimmung zeigen. Die Zeichnung, Komposition und namentlich das Kolorit, das diesen dekorativen Werken eigen ist, hat Marr bei seinen vorausgegangenen Staffeleibildern in ähnlicher Weise angewandt. Sein „Franziskus" (Abb. S. 117), besonders aber das „Im stillen Winkel" (Abb. S. 119), dann landschaftliche und figürliche Studien sind von einer Farbigkeit, die den Rahmen zu sprengen scheint, die, weil sie „dekorativ" sein will, nicht ins einzelne geht, nicht krampfhaft „tonige Effekte" sucht, sondern nach breiter, derber Flächigkeit strebt, ohne dabei in den fatalen Plakatstil der jungen Franzosen zu verfallen . . .

Ich habe hier ausführlich von der dekorativen Kunst Marrs gesprochen, weil sie mir die bestimmende Note seines Künstlertums zu sein scheint, was mir auch zwei seiner jüngsten Gemälde: „Lux in tenebris" (Abb. S. 115), eine Symbolisierung des Christentums, und ein schon durch seinen Titel „Der Dekorationsmaler"

C. VON MARR AUS DEM ZYKLUS „DAS LEBEN“
Wandbild in Schloß Stein bei Nürnberg

(Abb. S. 116) zum Programmbild gestempeltes Porträt zu beweisen scheinen. Trotzdem ist es falsch, wenn man bei Marr von Spezialistentum redet. Denn er bedient sich immer wieder des intimen Gemäldes, und zwar nicht nur sozusagen als eines „Gegengewichts“. Man verstehe das nicht so, als ob hier nun zwei gesonderte künstlerische Betätigungen nebeneinander hergingen. Sie sind vielmehr innig verknüpft: Beziehungen spinnen sich von der einen zur anderen. Stilmomente der einen wandern in den Stil der anderen. Motive berühren sich: ich betonte ja schon, daß in den dekorativen Arbeiten zu Stein manches wiederkehrt, was der Künstler zuvor auf Staffeleibildern behandelt hat.

Eine Betrachtung für sich können die Frühwerke Marrs beanspruchen, die teilweise noch im Banne der Pilotyschule stehen, aber doch schon bedeutungsvoll hinüberweisen in eine neue Zeit; ist doch auch Marr einer von denen, über deren junger Künstlerschaft (er war damals kaum der Akademie entwachsen) der leuchtende Stern des Secessionismus strahlend emporstieg. Diese Marrschen Frühwerke vermögen am besten im Rahmen des Werdegangs des Künstlers gewürdigt zu werden. Deshalb hier seine künstlerische Biographie:

Carl von Marr ist Amerikaner und sein Wirken in Deutschland ist eines der wenigen Beispiele, daß auch einmal Amerika der Alten Welt einen Kulturwert anzubieten hat und überläßt; für gewöhnlich ist das Umgekehrte der Fall. In Milwaukee ist Marr am 14. Februar 1858 geboren. Das Milieu, in dem er aufwuchs, hatte etwas ausgesprochen Künstlerisches: sein Vater war nicht nur ein begeisterter Kunstfreund, sondern befleißigte sich auch berufsmäßig der Gravier- und Holzschneidekunst — er, dessen wundervollen strengen, ernsten Greisenkopf Marr wiederholt in ausgezeichneten Porträten fixierte, war des Sohnes erster Lehrer im Zeichnen. Marr war beiläufig 20 Jahre alt, als er über das große Wasser nach Deutschland herüberschwamm, um „Kunst zu studieren“. Irgendwelche Umstände führten ihn nach Weimar, wo er zuerst bei Gehrts Privatunterricht nahm und dann zu Schauß an die Akademie ging. Aber schon das nächste Semester sah ihn bei Gussow in Berlin, der ihn zwar als

interessante und ausgeprägte künstlerische Persönlichkeit mehr zu packen wußte als der Lehrer in Weimar, aber trotzdem nicht dauernd zu fesseln vermochte. Denn bald darauf war Marr in München, zuerst bei Otto Seitz, dann bei Gabriel Max, der damals Lehrer an der Akademie war. Max hat auf die Frühwerke Marrs einen entscheidenden Einfluß gehabt. Max war zu jener Zeit noch markig und imposant, noch nicht in süßlicher Weichheit zerflossen, wie sie heute sein Teil ist. Frühwerke, wie „Das Gänsemädel“ und „Ahasver“, die ganz an der Spitze des Marrschen Oeuvre stehen, sind stark unter dem Eindruck Maxscher Kunst gemalt. Ob Marr das selbst empfand und sich deshalb der übermächtigen Einwirkung des Lehrers entzog? Jedenfalls ging er im Jahre 1880 wieder nach Milwaukee und als er 1882 nach München zurückkehrte, trat er bei Lindenschmit ein, dessen Richtung der Maxschen grundsätzlich entgegengesetzt war. Wir haben gelegentlich der Lindenschmitschule-Ausstellung im Münchener Kunstverein, die Marr arrangiert hat, erkannt, daß Lindenschmit ein ausgezeichneter, unaufdringlicher Lehrer war, der niemals der professoralen Autorität zuliebe irgendwelche selbständigen Keime und stark persönlichen Absichten seiner Schüler zertrat. Solch ein Lehrer war für Marr der rechte Mann. Seine außerordentlich leichte Aufnahmekraft und seine technische Gewandtheit hätten nämlich Marr, wenn er in die Hände eines sehr eigenwilligen Lehrers gekommen wäre, leicht auf falsche Bahnen bringen können. Lindenschmit aber

C. VON MARR ✎ AUS DEM ZYKLUS „DAS LEBEN“
Wandbild in Schloß Stein bei Nürnberg

ließ jeden seine eigenen Wege gehen und jeden nach seiner Fasson selig werden.

So war es allerdings ein langer Kampf, den Marr um *seinen* „Stil“ kämpfen mußte, und Lindenschmits Lehre, die sich ganz aufs Technische beschränkte und nichts dreinredete in Motiven und sogenanntem „geistigen Gehalt“, scheint ihm in diesem Kampf sehr förderlich gewesen zu sein. Und Marr hat *seinen* „Stil“ im besonderen in der monumental-dekorativen Malerei gefunden; mag er in seiner Frühzeit immerhin da und dort beeinflußt scheinen, so war seine künstlerische Kraft viel zu groß, als daß er andere als seine eigenen Wege hätte gehen können. Schon Frühwerke wie „Die Spinnerinnen“, „Die Kinder

C. VON MARR — AUS DEM ZYKLUS „DAS LEBEN“ (1908—10)
Wandbild in Schloß Stein bei Nürnberg

von Bunzlau“ und besonders „Frundsbergs Werbung“ (Abb. S. 98) haben ihren eigenen, persönlichen Klang; dann aber folgte als erster besonders gelungener Wurf dieser Frühzeit die „Flagellanten“, ein Bild, das Marr den ersten Sieg errang und ihm die Tore zu Erfolg und Ruhm aufriß (Abbildung Seite 99). Im Jahre 1889 hing dieses Riesenbild im Glaspalast zu München. Es war im Motiv Historie, wie sie von Piloty und seinen Schülern beliebt wurde, und gewisse Einflüsse des Gabriel Max, der gerne solche pathologischen Vorwürfe bildkünstlerisch gestaltete, waren darin unverkennbar. Ganz außergewöhnlich aber war die Malerei: sie war pleinairistisch im besten Sinne. Nicht mehr eine schmierige Malerei mit bräunlich-klecksigen Schatten, wie sie bei der älteren Münchner Historienmalerei gebräulich war, nicht mehr ein buntscheckiges Kostümbild, nicht mehr eine auf Theatereffekte zugestutzte Lichtführung. Diese Historie war ganz hell gemalt; Tageslicht, das die Körper modelliert, das den Gestalten überhaupt erst wahre Körperlichkeit gibt, umflutet die Komposition. So erscheinen die „Flagellanten“ als ein Programmbild, das zeigen will, wo sich alte und neue Kunst treffen können. Es lehnt die ausgesprochene Stofflichkeit, das thematisch Interessante der älteren Richtung nicht ab. Aber es dokumentiert eine malerische Ausführung mit durchaus modernen Mitteln . . .

C. VON MARR

AUS DEM ZYKLUS „DAS LEBEN“ (1908—10)

Wandbild in Schloß Stein bei Nürnberg

C. VON MARR SUPRAPORTE

Wie dieses Bild gleichsam eine Brücke zwischen alter und neuer Kunst darstellt, so ist auch Marr selbst der geborene Vermittler zwischen Konservativen und Fortschrittlichen. Er selbst gehörte der Mittelpartei der Münchner Künstlerschaft an, früher der „Luitpoldgruppe“, seit deren Spaltung den „Bayern“. Auch an der Akademie, wo er seit 1893 eine Professur bekleidet, hat er oft genug Gelegenheit gehabt, zwischen Aelteren und Jüngeren zu schlichten und zu richten. Im Münchner Kunstleben spielt Marr aus diesen Gründen eine große Rolle, und Ehren aller Art haben sich wohlverdientermaßen auf ihn herabgesenkt. Wertvoller indessen als solche äußere Anerkennung muß ihm die Genugtuung sein, daß in der Geschichte der deutschen Kunst die Spur seiner Arbeit und seiner künstlerischen Persönlichkeit unaustilgbar ist.

GEDANKEN ÜBER KUNST

Le fond de tout est toujours ceci: qu' il faut qu'un homme soit touché d'abord pour pouvoir toucher les autres. *Millet*

*

Die Kunst steckt wahrhaftig in der Natur; wer sie heraus kann reißen, der hat sie! *Dürer*

*

Sie mochten das Neue wohl, aber es soll aussehen wie das Alte! *Moritz Schwind*

C. VON MARR FRIES

C. VON MARR — AUS DEM ZYKLUS „DAS LEBEN“ (1908—10)

Wandbild in Schloß Stein bei Nürnberg

C. VON MARR — AUS DEM ZYKLUS „DAS LEBEN“ (1908—10)
Wandbild in Schloß Stein bei Nürnberg

J. A. D. INGRES

AUSSPRÜCHE UND ANEKDOTEN

Unveröffentlichte Briefe von JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES sind vor kurzem bei H. Daragon, Paris, erschienen; Boyer d'Agen hat die Herausgabe des sehr interessanten Bandes besorgt. Es ist diesen Briefen eine Folge von Aussprüchen Ingres', von Mitteilungen über ihn beigegeben, die dartun, wie sein Charakter in jeder Hinsicht nach strikter Wahrheit begehrte; andererseits welchen Wert der große Maler auf die Zeichnung legte. Von der Fülle der Anregungen, die das mit Abbildungen fast sämtlicher Werke Ingres' ausgestattete schöne Werk*) bietet, mögen die folgenden kurzen Auszüge eine Vorstellung geben.

*

Die Zeichnung ist die Ehrlichkeit in der Kunst.

*

Zeichnen heißt nicht einfach Linien ziehen oder Umrisse machen. Eine Zeichnung ist auch Ausdruck, innere Form, Entwurf, Modell. Was bleibt danach noch übrig? Die Zeichnung macht drei und ein halbes Viertel von dem aus, was ein Gemälde darstellt. Wenn ich an meiner Tür ein Schild anzubringen hätte, so würde ich darauf schreiben Zeichenschule, und ich bin gewiß, ich würde Maler bilden.

*

Man sollte nicht einen Tag vorübergehen lassen ohne eine Linie zu zeichnen, sagte Apelles. Er wollte damit ausdrücken, und ich wiederhole es Ihnen: Die Linie, das ist die Zeichnung, das ist alles.

*

Warum schafft man nichts Großzügiges? Weil man statt einer großen Form drei kleine macht.

*

Es ist ohne Beispiel, daß ein großer Zeichner nicht auch das Kolorit gehabt hätte, das dem Charakter seiner Zeichnung genau entspricht. In den Augen mancher Leute hat Raffael kein Kolorit: er hat kein solches wie Rubens und Van Dyck. Freilich! Davor hat er sich schön gehütet!

*

Rubens und Van Dyck können dem Auge gefallen, aber sie täuschen es: sie gehören einer schlechten Schule von Koloristen an, der Schule der Lüge. Titian: das ist wahrheitsgetreues Kolorit, Natur ohne Übertreibung, ohne Knalleffekt: das ist richtig.

*

Wieviel Zeit braucht man, um Malen zu lernen? fragte ein naiver Jüngling. — Vielleicht werde ich es morgen wissen, erwiderte ihm der sechsundachtzigjährige Meister.

*

Ingres liebte es nicht, daß man sich beeilte ein Bild einzurahmen, bevor es vollständig fertig war. Er

*) Ingres d'après une correspondance inédite. Introduction, commentaires et notes par Boyer d'Agen. Ouvrage orné de 2 planches gravées et 88 planches hors texte. Fr. 25.—. Paris, H. Daragon.

fand das unnütz und sogar nachteilig. „Der Rahmen," pflegte er zu sagen, „das ist die Belohnung des Malers."

*

Vor den herrlichen Pferden seiner Apotheose Napoleons I. wurde Ingres gefragt, welche Modelle er dafür gehabt habe. „Phidias," entgegnete er, „und die Omnibuspferde."

*

Der Schöpfer der Odalisken und der Idealgestalten der griechischen Mythologie steuerte gern einer gewissen Straßenecke zu, um die Karikatur vom Tage zu bewundern, die Daumier dort ausgestellt.

*

nicht exklusiv, oder vielmehr ich bin es nur gegen das Falsche.

*

Ein Arzt der Salpêtrière erzählt: „Mit einem Kollegen zusammen nahm ich die Sektion der dort verstorbenen Frauen vor. Mitunter begleitete uns ein Neffe meines Kollegen, Romain Cazes, der Schüler Ingres'. Eines Tages fanden wir auf unserm Seziertisch den herrlichsten jugendlichen Frauenkörper vor. Ganz ergriffen von der Schönheit dieser Formen, sandte Romain Cazes einen Boten zu Ingres, um ihn einzuladen, dieses plastische Meisterwerk der Natur

C. VON MARR — BILDNIS (1908)

Die Menschen, die Wissenschaft und Kunst betreiben, sind alle Kinder Homers, sagte Ingres.

*

Es besteht größere Übereinstimmung zwischen guten Sitten und gutem Geschmack, als man gewöhnlich glaubt. Ein glückliches Naturell verleiht, eine sorgfältige Erziehung entwickelt ein erlesenes Schicklichkeitsgefühl.

*

Man wirft mir vor, ich sei exklusiv, ungerecht gegen alles, was nicht die Antike oder Raffael ist. Doch ich weiß auch die kleinen holländischen und flämischen Meister zu schätzen, weil sie auf ihre Weise die Wahrheit ausgedrückt und es sogar bewundernswert gut verstanden haben, die Natur wiederzugeben, die sie vor Augen hatten. Nein, ich bin

in Augenschein zu nehmen. Ingres folgte der Aufforderung und war, gleich seinem Schüler, betroffen über die Vollkommenheit dieses Körpers. Die Extremitäten namentlich, die Hände und Füße, erregten seine Bewunderung in dem Maße, daß er sogleich einen Abguß davon nehmen ließ. Und wer nun vor Ingres' Gemälde Die Quelle tritt, der mag die Hände und Füße der schönen Gestalt wohl ins Auge fassen: es sind die der in der Salpêtrière verstorbenen armen Irren."

*

Als der Bildhauer Duret seine reizende Statue Neapolitanischer Tänzer vollendet hatte, bat er Ingres um seinen Besuch. Der Meister kam, spendete dem Schöpfer des Bildwerks Lob, verhielt sich jedoch zurückhaltend in Bezug auf das Beiwerk. Für

ihn kam nur die hohe Kunst in Frage — mochten alle andern sich auch an dem Tanz und dem Neapolitaner erfreuen. Duret fühlte sich unbehaglich und fing an sich zu entschuldigen, redete von der Notwendigkeit, das Publikum zu interessieren, die Verkäuflichkeit zu ermöglichen u. dergl. — Unter welchen Bedingungen arbeiten Sie? fragte Ingres. Leben Sie ausschließlich von Ihrem Erwerb oder haben Sie noch andere Hilfsquellen? — Duret erwiderte, er habe immer ein anständiges Vermögen besessen, er könne sich seinem Beruf widmen unabhängig von materiellen Sorgen, denn er habe eine Revenue von etwa zwölftausend Francs. — Herr! rief Ingres streng und schritt dem Ausgang zu, wenn man mit zwölftausend Francs Rente bildhauert, so zieht man seinen Statuen keine Unterhosen an."

*

Vor den Heiligengestalten Hippolyte Flandrins ruft Ingres seinem großen Schüler zu: „Ach, Sie müssen sie alle gesehen haben auf ihrem Weg zum Paradiese ... und Sie werden mit ihnen hineinkommen!"

*

„Der Meister kommt!" riefen eines Tages die in Ingres' Atelier versammelten Schüler, und ein jeder machte sich schleunigst an seine Arbeit. Ja, der Meister kam, grüßte kurz und trat vor die Staffelei eines Neuen, der nach dem lebenden Modell einen furchtbaren Akt verbrach. Ernst, ja bekümmert prüft der Lehrer das Machwerk, endlich zählt er langsam: Ein, zwei, drei, vier, fünf, sechs! Dann sieht er nach dem Modell hinüber und zählt: Ein, zwei, drei, vier, fünf! Keinen mehr! Mein lieber Junge, der rechte Fuß Ihres Hampelmanns hat sechs Zehen; bei dem Modell sehe ich ihrer aber nur fünf. Also einer von uns muß sich irren, ich, Sie oder das Modell. — Der junge Mann, rot bis an die Ohren, weiß nicht, wohin er sich wenden soll, als Ingres ganz gemütlich anhebt: Sind Sie aus Paris oder aus der Provinz? — Aus Limoges, Monsieur. — Aus Limoges! Sie sind aus Limoges! Eine berühmte, eine reizende Stadt, die alte civitas Levomicum, einst Sitz der römischen Prokonsuln, heute der eines Bischofs, einer Universität ... Und was treibt man in Ihrer Familie? Welchen Beruf hat Ihr Herr Vater? — Er ist Richter. — Ihr Herr Vater ist Richter? Ach, was für ein schöner, ehrbarer Beruf! Sie sind wohl sehr stolz auf einen solchen Vater, nicht wahr? — O gewiß, Monsieur! — Nun, warum folgen Sie dann nicht lieber seinem Beispiel, als daß Sie Maler werden wollen? — Der Meister sprach's und ging zu einem andern Schüler.

*

Eines Tages bringt ein Trödler eine kleine Leinwand, die Ingres sogleich als Ausschnitt aus einem Gemälde von Velasquez erkennt. Außer sich vor Bewunderung sowohl wie vor Entrüstung fährt Ingres den Mann an: „Sie Elender, Sie infamer Dummkopf, Sie begehen das namenlose Verbrechen, ein solches Werk zu verstümmeln? ..." Der erschrockene Trödler macht sich eiligst aus dem Staube. „Das da hat mich nicht viel gekostet", sagte Ingres später; „der Kerl hat sich nie wieder sehen lassen."

*

Ein echter Pariser kommt aus dem Vatikan, wo er „einen Blick in die stanze getan" hat. „Sie mögen sagen, was Sie wollen, sagt er leichthin, aber Raffael ist nicht mein Mann." Ingres, damals Direktor der Französischen Akademie in Rom, schneidet ihm das Wort ab mit einem einfachen: „Das schadet nichts!"

*

Als Stendhal zum erstenmal in der Villa Medici empfangen wurde, kam das Gespräch auf klassische Musik, die Ingres leidenschaftlich liebte. Stendhal äußerte peremtorisch: „Beethovens Musik ist nicht melodiös." Ingres kehrte ihm den Rücken, stieg zum Pförtner der Villa hinab und bedeutete ihm: „Für den Herrn bin ich nie mehr zu Hause." EMR

* * *

C. VON MARR — WEIBLICHER AKT (ZEICHNUNG)

C. VON MARR
DER LANDSCHAFTSMALER (1902)

DIE SCHWEDISCHE AUSSTELLUNG IN BERLIN

Vor dem Hause der Berliner Secession weht die schwedische Fahne, und drinnen stellt der *Stockholmer Konstnärs förbundet* aus, die schwedische Secession, die sich rühmt, der älteste Künstlerbund mit oppositionellen Zielen zu sein. Heut wirkt es nicht eben oppositionell, was da gezeigt wird, eher etwas abseitig, fern von der Hauptlinie malerischer Entwicklung, eine kleine Gruppe von Künstlern, die sehr stolz ist auf ihre völkische Eigenart, die diese Eigenart sogar allzu bewußt in den Vordergrund stellt. Eine kleine Ausstellung, in der die Besten mit ein paar charakteristischen Proben vertreten wären, hätte nicht nur genügt, sondern sicher auch einen vorteilhafteren Eindruck hinterlassen als diese viel zu groß geratene Ausstellung, die ihren Rahmen in keiner Weise zu füllen vermag. Denn man lernt einen annehmbaren Landschaftsmaler nicht besser kennen, wenn man fünfzig Bilder von ihm beisammen sieht, die alle auf einen Ton gestimmt sind. Höchstens wird man ermüdet, wird verstimmt durch das Schablonenhafte einer Naturanschauung, die in zwei oder drei Proben vielleicht eigenartig und interessant erschienen wäre.

So tat sich der Vorsitzende des Künstlerbundes, KARL NORDSTRÖM, selbst das schwerste Unrecht durch die Menge der ausgestellten Bilder. Denn es fehlt seiner freundlichen Landschaftskunst durchaus der Grad von Vertiefung, der jedes neue Bild auch zu einem neuen Erlebnis machte, ihm einen Sonderwert gäbe über die Bedeutung eines beliebigen Gliedes der Reihe hinaus. Und das gleiche trifft auf fast alle die großen Kollektivausstellungen der einzelnen Künstler zu. NILS KREUGER arbeitet mit zwei Rezepten. Das eine ist das bei den Schweden allgemein beliebte übergroßer Farbflecke, das andere eine besondere Art von Verbindung der Malerei und Zeichnung. Über ein fertiges Bild nämlich spinnt er ein Netz von schwarzen Farbstrichen, die ihre entfernte Ableitung von Van Goghs Rohrfederzeichnungen nicht verleugnen. Aber hier ist die Zeichnung nicht das erste, sondern das letzte, sie dient nicht dazu, die formale Struktur eines Natureindrucks festzuhalten, sondern nur eine an sich uninteressante Malerei mit dem Schein von etwas Besonderem zu überdecken. Der dritte unter den Landschaftern ist AXEL SJÖBERG, dessen mit breitem Pinsel aufgesetzte Farbmaterie nur selten einen sicheren substantiellen Eindruck vermittelt. Am ehesten gelingt es ihm noch in gewissen, von Liljefors abhängigen Darstellungen nordischer Vögel. Und BRUNO LILJEFORS' eigene Stärke liegt ja eben in der verblüffenden Wiedergabe des Substantiellen einer Naturerscheinung. Wasservögel, deren besondere Gefiederoberfläche man mit dem Tastsinn nacherleben zu können meint, hat keiner vor ihm so zu malen verstanden. Allerdings denkt man vor seinen Bildern mehr an den Naturforscher und Jäger als an den Künstler. Als der bedeutendste erscheint ohne Frage ERNST JOSEPHSON. Er könnte in Berlin eine Sensation bedeuten, hätten nicht die Secessionsausstellungen des vorigen Jahres das beste vorweggenommen, so daß nun nur noch eine Nachlese blieb. Den Maler Josephson, dessen Kunst von Courbets Stil sich herleitet, lernte man vorteilhafter im vergangenen Sommer, den Zeichner, der in seinen Federzügen eine ganz eigene Ausdrucksstärke zu bannen weiß, ebensogut im letzten Winter kennen. Nur ein paar farbige Entwürfe für große dekorative Gemälde sind neu, namentlich ein Triptychon überrascht, denn es zeigt reife und schöne Bildgedanken, die den schwedischen Landsleuten Josephsons ganz und gar fremd geblieben zu sein scheinen. Man könnte sich sonst wenigstens nicht erklären, daß ein so ganz ohne das Bewußtsein darstellerischer Probleme geschaffenes Bild wie die Badeanstalt von EUGÈNE JANSSON den Ehrenplatz erhielt, an dem vor noch nicht langer Zeit ein Meisterwerk unseres Hans von Marées hing. Nicht einmal die primitivsten Anordnungen des Räumlichen sind gelöst. Die Komposition der zahlreichen männlichen Akte ist ohne jedes feinere Massengefühl. Dazu kommt der innerhalb des ruhenden Ganzen völlig isoliert bleibende und als Momentdarstellung ganz unwirksame Springer, der ohne irgend klare, räumliche Beziehung in scharfer Verkürzung in der Luft erscheint. Nächtliche Straßen, Bilder, auf denen man nicht viel mehr sieht als die in Verkürzung aufeinander zulaufenden Reihen der Laternen, sind die andere Vorliebe Janssons. — Diese ganze Ausstellung ließe sich unter dem Gesichtspunkte des verfehlten Formates betrachten. Denn wie ein einziger Saal hätte genügen sollen anstatt eines ganzen Hauses, so dürften fast alle Bilder in der Größe wesentlich reduziert sein, um auf das rechte Maß zu kommen. Das gilt vor allem auch von den großen Genrebildern von GÖSTA VON HENNIGS, die in der Konzeption allenfalls für Illustrationen zuzureichen vermöchten, aber in der Vergrößerung auf lebensgroßen Maßstab malerisch leer und künstlerisch allzu anspruchsvoll wirken. Solider sind die großen Figurenbilder von CARL WILHELMSON, der in den Mitteln einiges von Cézanne herübernimmt, ohne

C. VON MARR ZEICHNUNG

C. VON MARR
LUX IN TENEBRIS (1908)

allerdings über ein tüchtiges Durchschnittsmaß hinauszuragen. Der Porträtmaler der Gruppe endlich ist RICHARD BERGH, der über die Fähigkeit des Charakterisierens entschieden verfügt, aber als Maler gleichgültig läßt.

Auffällig ist es, daß der Bund, der sich rühmt, die künstlerische Jugend Schwedens zu repräsentieren, so wenig jüngere Künstler unter seine Mitglieder zählt. Und RIKARD LINDSTRÖM, ein sympathischer Landschafter und der einzige jüngere Künstler, der neben den älteren zu Worte kommt, bleibt im Ton durchaus auf der Linie der übrigen. So wird man mißtrauisch, man kann nicht glauben, daß diese Ausstellung wirklich die schwedische Kunst als solche repräsentiert, sondern man möchte in ihr nicht mehr als eine kleine Gruppe sehen, die allerdings anspruchsvoll genug die nationale Seite ihrer Kunst betont. GLASER

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BERLIN. Das Lebenswerk FRANZ SKARBINAS, das die Akademie der Künste in einer Gedächtnisausstellung zeigt, gehört nicht zu den großen schöpferischen Taten, die in einer solchen rückschauenden Uebersicht wahrhaft zu bestehen vermögen. In den Zeiten, da Skarbina Berlin die anderwärts geprägten Formeln moderner Malkunst geschickt vermittelte, gehörte sein Name zu den besten; heute aber kann man sich nur künstlich die damalige Wirkung seiner Bilder vergegenwärtigen. Skarbina war nicht ein Mensch, den das Augenerlebnis zum Maler machte, sondern einer, den eine geschickte Hand befähigte, eine bewußte Sensation durch zeichnerische oder malerische Mittel zur Darstellung zu bringen. Als Illustrator hätte Skarbina jederzeit Vorzügliches zu leisten vermocht, denn er besaß neben dem sicheren Können das starke Interesse am Vorgang, das der heutigen Malerei, die nur auf das Augenerlebnis ausgeht, wesensfremd ist, ebenso wie dem Beschauer, der auf dem Wege des Auges nur dem vom Auge und für das Auge Gestalteten Einlaß gewähren will, der mit tausend Gründen gegen Anekdoten gewappnet ist und Bilder ablehnt, die nichts sind als lebensgroße Illustrationen. Die relativ besten Arbeiten Skarbinas sind in den achtziger Jahren entstanden. Liebermanns Kunst war das Vorbild, und man darf heute nicht vergessen, daß es damals etwas bedeutete, an ihm, der noch weit von allgemeiner Anerkennung entfernt war, Orientierung zu suchen. Aber schon damals herrschte jener Zug zum Genrebild im schlechten Sinne, der

C. VON MARR DER DEKORATIONSMALER (1909)

C. VON MARR DER HL. FRANZISKUS

den Maler immer weiter von den rein künstlerischen Problemen ablenkte. Er suchte an Menzel Anschluß, dessen unheimlicher Sachlichkeit es gelungen war, das Vorgangmäßige wahrhaft künstlerisch zu meistern. Bleistiftstudien, die in oft peinlicher Weise sich Menzelscher Handschrift nähern, ein sehr mattes „Walzwerk“ u. a. legen Zeugnis ab von dieser neuen Richtung. Das Ende war die Trivialität auch im Malerischen, wie sie vor allem in den großen Anekdotenbildern vom Berliner Weihnachtsmarkt zutage kommt, die künstlerische Flachheit, die nur unter einer angenommenen Ausdrucksform verborgen gewesen. — Bescheidenere Ziele hätte Skarbina wohl zu erreichen vermocht, gute Studien, die namentlich aus Paris und vom Nordseestrande stammen, beweisen es; aber vorzeitiges Lob verführte ihn zu Versuchen, die über das Maß seiner künstlerischen Persönlichkeit hinausreichten. GLASER

LEIPZIG. Wenn auch die Ausstellung französischer Kunst, die vor kurzem im Leipziger Kunstverein eröffnet wurde, unstreitig den Charakter des Improvisierten, des Zufälligen an sich trägt, so vereinigt sie doch soviel des Schönen, daß wir den Veranstaltern zu wärmstem Dank verbunden sind. — Die retrospektive Abteilung zeigt nur in vereinzelten Fällen von ihren Vertretern Werke *bester* Qualität (FR. DROUAIS, Bildnis des Frl. von Charolais; SEB. BOURDON, Bildnis von Molière am Schreibtisch; COROT, eine kleine Landschaft), aber das, was von den übrigen Künstlern vorhanden ist, genügt immerhin als Wegweiser auf der historischen Wanderung durch drei Jahrhunderte. Daß eine beträchtliche Zahl von wichtigen Erscheinungen, wie DAUBIGNY, DIAZ, TROYON, MOREAU, MEISSONIER, BASTIEN-LEPAGE, LHERMITTE, DAGNAN-BOUVERET, BESNARD, DEGAS, LUC. SIMON, COTTET usw. ganz fehlen, ist schon bedauerlicher. Denn, wenn auch nicht alle dieser Gruppe für die Entwicklung der französischen Malerei gerade Gipfelpunkte bedeuten, so mag man sie doch bei einer solchen Vorführung nicht missen, vor allem auch, weil wir Deutschen ohne sie zu verschiedenen Erscheinungen der letzten Generation keine rechte Brücke finden können. Aber, wie gesagt, das sind Wünsche, die vielleicht leichter ausgesprochen sind, als erfüllt. Das, was uns die Veranstalter als Erstes vermitteln wollten, haben sie jedenfalls erreicht. Die retrospektive Abteilung in Verbindung mit der übrigen Ausstellung zeigt uns die konsequente Fortentwicklung der französischen Malerei in der *Eroberung und Kultivierung der Farbe*, die in MANET, MONET, PISSARRO, SISLEY, DEGAS, RENOIR, SIGNAC ihre glänzendsten Gipfelpunkte erreicht hat. Eine zwanglose Reihe von groß- und kleinplastischen Werken und graphischen Arbeiten runden das Gesamtbild angenehm ab. Vor den geradezu glänzenden Tafeln mit Plaketten und Medaillen von ROTY, DALOU, DAUTEL, VALLGREN, DESBOIS und KAUTZSCH gewahren wir den argen Tiefstand dieser Kunst hier zu Landen. In der graphischen Abteilung beherrschen L. LEGRAND und AUG. LEPÈRE den Umkreis. Grm.-Sbg.

MÜNCHEN. In Augsburg ist seit Tschudis sogenannten „Raubzügen“ in die dortige Galerie ein lautes Jammern los gewesen und Tschudi selbst war in der guten Stadt der bestgehaßte Mann. Nun hat Augsburg seinen Frieden mit Tschudi gemacht. Heute erkennt und begrüßt es in ihm den Reorganisator seiner Kunstpflege und seines Kunstlebens. Tschudi hat nämlich, vorbehaltlich der notwendigen hohen und allerhöchsten Genehmigungen, beschlos-

sen, die Augsburger Galerie in ihrem Bestand einer gründlichen Säuberung zu unterziehen — etwa so wie der Gärtner den Wildwuchs beschneidet: alle schwachen Stücke, die man gegenwärtig in Augsburgs Galerie nicht eben selten findet, werden ins Zentraldepot versetzt oder sie bleiben gerollt im Augsburger Depot, die also gereinigte Galerie aber soll in das erhalten gebliebene massive Steingebäude der einstigen „Kunsthistorischen Ausstellung" im Stadtgarten, wo weniger Feuergefahr besteht als in den jetzigen Galerieräumen in der alten Katharinenkirche, einziehen. Dort sind fünf große Oberlichtsäle, welche die Sammlung samt der geplanten Bereicherung bequem aufnehmen können, außerdem sollen Kabinetts mit Seitenlicht zur Unterbringung der kleineren Bilder geschaffen werden. Als Ersatz für einige „Perlen", die vor Jahresfrist in die Münchner Pinakothek gewandert sind, erhält Augsburg eine kleine, sorgfältig gewählte Kollektion moderner Gemälde, die zumeist den Beständen der Neueren Pinakothek in München entnommen werden sollen. Tschudi hofft, durch diese Maßnahme belebend auf die moderne Kunstpflege in Augsburg einzuwirken und die nicht eben sonderlich berühmte Tätigkeit des Augsburger Kunstvereins durch Vorbild und Beispiel auf ein höheres Niveau bringen zu können. Bis es indessen soweit ist, daß sich der Umzug betätigen läßt, wird der dezimierte Bestand an Gemälden im alten Gebäude verbleiben, doch kommt er durch bereits vollzogene Umhängungen weit besser zur Geltung als bisher.

MÜNCHEN. Zwei Weimarer Künstler, ein bekannter und ein aufstrebender, haben sich zugleich als Gäste bei uns eingefunden. In der *„Modernen Galerie"* ist LUDWIG VON HOFMANN zu finden mit Bildern, die arkadischer Heiterkeit voll sind, anmutsreich in Farbe und Bewegung, stark dekorativ im Grundgedanken. W. GALLHOF ist der andere Weimarer; bei *Brakl* zeigt er uns in einer ersten Kollektivausstellung sein Werk, das turbulent genug ist, aber in der energischen, kaum bezähmbaren malerischen Kraft, die es kündet, ein ähnlich starkes Temperament vermuten läßt, wie es in Corinth und Slevogt steckt. Gallhofs Thema ist das Weib, nicht das minniglich-sittige, nicht die „teutsche frowe", sondern die Rassige, Heiße, die Bestie. — Thematisch vollkommen interesselos ist CHRISTIAN ROHLFS' Kunst geworden. Auch er gehörte einmal zu den Weimarern, und während dieser Periode seiner Kunst zählte er zu denen, auf die man mit großen Hoffnungen und in sicherer Erwartung sah. Jetzt hat er sich wieder ins Gedränge begeben und sich von großen modernen Franzosen übermächtig beeinflussen lassen: der Effekt ist unangenehme Kunstgewerblerei, ist eine Art Neoimpressionismus im Plakatstil. Auch Rohlfs zeigt seine Werke in der „Modernen Galerie" — die Nachbarschaft L. v. Hofmanns wird ihnen dort zu besonderem Unglück. — *Heinemann* stellt u. a. eine ganze Künstlerfamilie vor: es sind die Italiener CIARDI, Vater, Sohn und Tochter. Das abgedroschene Thema Venedig haben sie fein säuberlich unter sich aufgeteilt und sie haben ihm wahrhaftig noch einige neue Seiten abzugewinnen verstanden. Guglielmo Ciardi, der Vater, malt stille Lagunen und allerlei Architektonisches von der Art, wie sie Whistler (und lange vorher Turner) so ausgesprochen malerisch zu behandeln gewußt. Emma, seine Tochter, hat sich in das venezianische Rokoko mit seinen Masken und kräftigen Farben à la Guardi und Longhi verliebt, Beppe, der Sohn, aber malt die Landschaft und das Rindvieh des Hinterlands der Lagune, er riskiert indessen auch dann und wann einen Abstecher nach Perugia oder irgendwohin ins Umbrische... Im *Kunstverein* hat namentlich PIETZSCH mit seinen monumentalen Isartallandschaften wieder einmal tiefen Eindruck gemacht, obwohl er uns nichts Neues in Motiv oder Technik sagte; weniger konnte mir diesmal eine landschaftliche Bilderserie des idyllischen RUDOLF SIECK gefallen, seine Aquarellmalerei wird immer gobelinhafter, Luft und Licht müßte er in breiteren Schwaden über seine Bildchen ausgießen. Bliebe endlich noch die Kollektion des aufstrebenden CLAUS BERGEN zu erwähnen, der etwas zu nahe an Bartels streift, als daß man ihm das Prädikat der Originalität zuerkennen dürfte, der aber unzweifelhaft ein ausgezeichneter Techniker ist und es rein malerisch gewiß noch sehr weit bringen wird.

C. VON MARR ❧ KANINCHENSTUDIE (PASTELL)

MÜNCHEN. Die berühmte Sammlung A. W. VON CARSTANJEN, ein Fideikommißbesitz der bekannten kölnischen Familie, ist aus dem Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin in die K. Aeltere Pinakothek in München transferiert worden. Bode bedurfte des Saales, in dem die Carstanjensche Sammlung bisher aufgestellt war, um dort seine Rembrandts geschlossen zeigen zu können, Tschudi aber ließ sich die damit gebotene wertvolle Bereicherung seiner Zentralgalerie nicht entgehen und brachte die ihm gerne (und hoffentlich für dauernd) überlassene Kollektion in dem ehemals den späten Deutschen und Franzosen gewidmeten Saal und an zwei Wänden des Seicentosaals zur Aufstellung. Die Kollektion Carstanjen hat nicht nur einen hohen absoluten Wert, denn unter den 49 Gemälden, bei denen die Holländer überwiegen, sind nur sehr wenige, die nicht von bester Klasse sind, sondern für die Münchner Pinakothek im besonderen auch einen außer-

C. VON MARR
IM STILLEN WINKEL (1903)

ordentlich relativen, weil sie eine brillante Ergänzung der Münchner Galeriebestände darstellt. Das gilt namentlich hinsichtlich der drei wundervollen Gemälde von Franz Hals, der damit endlich in der Münchner Pinakothek gebührend vertreten ist. Auch der schöne Hobbema, drei Bilder von Rembrandt (darunter eine der letzten Arbeiten des Meisters), ein Van Dyck aus seiner genueser Zeit, die zwei Teniers, ein Massys, eine Tafel des kölnischen Meisters der hl. Sippe, ein de Keyser, Steen usw. bilden willkommenen Wertzuwachs. G. J. W.

PERSONALNACHRICHTEN

BRÜSSEL. Mit CHARLES VAN DER STAPPEN, der am 23. Oktober gestorben ist, ist einer der Begründer der modernen Schule der belgischen Plastik dahingegangen. Im besonderen gebührt ihm der Ruhm, die dekorative Plastik in Belgien auf eine der freibildenden ebenbürtige Stufe gehoben zu haben. Unerschöpfliche Mannigfaltigkeit zeichnete zudem seine Kunst aus, er hat mit gleichem Erfolge Standbilder, Gruppen, Reliefs, dekorative Werke, kunstgewerbliche Stücke und Porträtbüsten geschaffen und in ihnen allen vereinigt sich in seltenem Maße Naturwahrheit, geschickte Komposition und eine jeder Aufgabe gewachsene Beherrschung der technischen Mittel. Van der Stappen ist 1843 in Brüssel geboren, wo er zunächst bei seinem Vater, einem Ornamentisten lernte; später, nachdem schon 1869 sein Werk „Toilette des Fauns“ im Brüsseler Salon die Goldene Medaille erhalten hatte, besuchte er Italien, kehrte dann nach Brüssel zurück, wo er seit 1883 als Lehrer an der Kunstakademie tätig war. Zu seinen hervorragendsten Arbeiten gehören: die Giebelgruppen am Alhambratheater und am Musikkonservatorium, die Bronzegruppen „Der Kunstunterricht“ und „Ompdrailles“, das Standbild Wilhelm des Schweigers, der Chimärenbrunnen, das Denkmal für Alfred Verwée den „Städteerbauer“, alle in Brüssel, zahlreiche Porträtbüsten. In unserem illustrierten Aufsatz „Belgische Bildhauer der Gegenwart“ im Jahrgang 1906/7, Seite 57 u. f., hat der nun verstorbene Künstler eine seiner Bedeutung entsprechende Würdigung gefunden.

HAAG. WILLEM MARIS †. Am 10. Oktober starb im Haag der bekannte Landschaftsmaler Willem Maris. Er ist Mitbegründer der modernen holländischen Malerei, und weit über die Grenzen seines Heimatlandes hinaus wird seine Kunst geschätzt. Geboren den 18. Februar 1844 fing er schon früh unter Leitung seiner beiden älteren Brüder Jacob und Matthijs zu zeichnen an. Diese und die Natur blieben auch seine einzigen Lehrmeister. Die ersten Arbeiten von ihm erinnern in ihrer detaillierten sauberen Wiedergabe der Natur an die Werke der Niederländer im 15. Jahrhundert, später bringt er mehr den Gesamteindruck mit kräftigen Strichen zur Darstellung. Seine Sujets sind einfach: Einige schwarzweiße und rote Kühe auf grüner Wiese, daneben ein stilles, blaues Wasser und darüber der hohe blaßblaue Himmel. Seltener sehen wir eine Entenfamilie am Wasser im Schatten von grünem Laub, oder ein reines Landschaftsbild mit einer Mühle oder eine breite Flußmündung. Eigenartig verstärkt Maris den Horizont in seinen Gemälden durch die Rückenlinien der Tiere, die oft mit ihm zusammenfallen, fast niemals ihn aber durchbrechen. Man fühlt auf diese Weise besonders eindrucksvoll die Weite der holländischen Flachlandschaft. Zeigen die Erstlingswerke eine mehr das Detail berücksichtigende Malweise, so tritt doch bald die Liebe für die leuchtenden Farben der holländischen Landschaft in den Vordergrund, bis schließlich das Hauptaugenmerk auf die in der Sonne flimmernde, wasserschwere Luft gerichtet wird. Und hiermit hatte denn Willem Maris das Gebiet seiner innersten Künstlerpersönlichkeit gefunden.

KURT ERASMUS

C. VON MARR — ZEICHNUNG

Redaktionsschluß: 25. Oktober 1910 — Ausgabe: 10. November 1910
Herausgeber: F. SCHWARTZ. Für die Redaktion verantwortlich: P. KIRCHGRABER. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G.
Sämtlich in München

AUGUST WILCKENS

HOCHZEIT AUF FANÖ

DIE ERSTE AUSSTELLUNG DER KÜNSTLER-VEREINIGUNG DRESDEN 1910

Von Paul Schumann

Die Künstlervereinigung Dresden ist entstanden aus der *Zunft* — das war die Vereinigung von Künstlern für angewandte Kunst, denen im wesentlichen die epochemachende Dritte deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906 zu danken war — aus der Vereinigung jüngerer Künstler, die sich unter dem Namen *Elbier* zusammengetan hatten, und aus einer Reihe selbständig schaffender Künstler, die in Dresden bekannte Namen haben. Sie vereinigt mit wenigen Ausnahmen alle hervorragenden und vorwärtsstrebenden Künstler Dresdens. Bei der Eröffnung der Ausstellung am 1. September betonte der Vorsitzende, Bildhauer Prof. Wrba, daß die Künstlervereinigung kein Programm, keine bestimmte Richtung verfolge, nur die künstlerische Persönlichkeit solle zur Geltung kommen. Damit war ausgesprochen, daß nur alles Glatte und Konventionelle ausgeschlossen sein solle. Diese durchaus billigenswerte gesunde Anschauung ist denn auch in der ersten Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden trefflich verwirklicht. In den Räumen des Sächsischen Kunstvereins im akademischen Ausstellungspalast aufgestellt, ist die Zahl der vorgeführten Kunstwerke auf rund 500 Stück von 200 Künstlern beschränkt, so daß der Beschauer die gesamte Ausstellung ohne jede Ermüdung genießen kann und das umsomehr, weil sie eine reiche Mannigfaltigkeit von künstlerischen Persönlichkeiten in zum Teil bedeutsamen, jedenfalls fast durchweg tüchtigen Leistungen aufweist. Außer den Dresdnern sind auch gegen 120 Gemälde von Berlin, München, Düsseldorf, Stuttgart, Karlsruhe, Hamburg usw. aufgenommen und außer der Malerei und Plastik ist auch der Architektur und dem Kunstgewerbe ein angemessener Platz eingeräumt. Die Ausstellung ist einfach und würdig, die Gemälde sind durchweg einreihig gehängt, so kommt jedes einzelne Kunstwerk unbeeinträchtigt zur Geltung. Die Ausstellung als Ganzes wirkt vornehm und gediegen und ist als ein entschiedener Erfolg der Künstlervereinigung Dresden zu bezeichnen. Als künstlerisches Ereignis hat sie natürlich wesentliche Bedeutung zunächst für Dresden selbst, weniger für auswärts, zumal da sie in den Herbst verlegt ist, der für die auswärtigen Kunstfreunde weniger in Betracht kommt. Das Ereignis ist aber für Dresden umso bedeutsamer, als nach Jahren der Zersplitterung eben die hervorragendsten künstlerischen Kräfte Dresdens wieder einmal glücklich vereinigt sind und zum ersten Male geschlossen auftreten. Man kann nur wünschen, daß die Einigkeit vorhält und womöglich noch weitere Kreise schlägt.

Abgesehen von dieser grundsätzlichen erhält die Ausstellung ihre künstlerische Bedeutung in erster Linie durch die Werke von Georg Wrba, Otto Gußmann, Robert Sterl, Oskar Zwintscher, Gotthardt Kuehl und Paul Rößler. Von Auswärtigen sind namentlich Otto Hettner-Florenz, die Bildhauer August Gaul

PAUL RÖSSLER — PLAKAT DER I. AUSSTELLUNG DER KÜNSTLERVEREINIGUNG DRESDEN

ARNOLD KRAMER PROFESSOR R. STERL

Erste Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

und Georg Kolbe-Berlin, Lovis Corinth und Slevogt, Liebermann, Walther Georgi-Karlsruhe, Leo Samberger, v. Habermann, Richard Pietzsch, Schramm-Zittau und Rudolf Nißl-München, sowie die Stuttgarter Dill, Pleuer und Faure, der Düsseldorfer Josse Goossens und die Karlsruher Trübner und H. v. Volkmann ansehnlicher vertreten. Im allgemeinen wird man sich ja damit bescheiden müssen, daß von auswärts zu einer solchen Ausstellung nur ältere Werke kommen. Immerhin runden sie das Gesamtbild in angenehmer Weise ab.

Den Hauptsaal beherrscht Georg Wrbas überlebensgroße Brunnenfigur, eine nackte weibliche Gestalt auf einer etwas schräg gestellten großen Muschel, die von vier Putten gehalten wird (Abb. S. 125). In beiden Händen hält sie je eine Traube empor. Blühend in gesunder Kraft und in reifen vollen Formen steht das Weib vor uns gleichsam als harmonische Verkörperung der Natur in der Fülle ihrer Schönheit, an der Mode, Kultur und Eleganz nichts verdorben haben. In der individuellen Durchbildung ihrer Züge, in der eigenartigen bewegten Umrißlinie und in ihrer kraftvollen Gesundheit entfaltet die Figur die vollen Vorzüge von Wrbas vollsaftiger energischer Kunst. Der Brunnen als Ganzes wirkt in der Geschlossenheit seines Aufbaues nicht minder reizvoll.

Eine besondere Ueberraschung bot den Dresdner Kunstfreunden in dieser Ausstellung Otto Gussmann, den wir bisher nur als Schöpfer dekorativ-monumentaler Malereien kannten und der hier mit einigen so ausgezeichneten Bildnissen auftritt, daß wir ihn fortan auch als Bildnismaler zu würdigen haben. Lebensgroß hat er die Hünengestalt des Bild-

Erste Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

WOLFGANG MÜLLER
DER KRIVAN

hauers Georg Wrba hingestellt (Abb. S. 124), in ganz ungezwungener Haltung, voll Lebensfrische und Daseinsfreude; und in dem Bildnis eines sitzenden älteren Herrn mit Brille gibt er daneben ein Meisterstück an feiner Charakteristik. Beide Bildnisse sind flott und geschickt gemalt. Dasselbe gilt von einigen Akten Gußmanns, die in der Anordnung und in der wohlabgestimmten Farbe den Meister der dekorativen Kunst offenbaren.

Weiter begegnen wir im Hauptsaal mehreren vorzüglich gemalten Bildnissen von OSKAR ZWINTSCHER, einer der ausgeprägtesten Persönlichkeiten unter Dresdens Künstlern. Das feierliche Repräsentationsbildnis des Oberbürgermeisters Beutler ist freilich in der Charakteristik arg verfehlt, denn die Aengstlichkeit, die aus der Haltung und den Zügen des im Lehnstuhl Sitzenden spricht, ist dem energischen Oberhaupte Dresdens durchaus fremd — aber als Malerei ist dieses Bildnis ein so feines und vornehmes Stück eigener Art, wie man es selten trifft. Keinerlei Tadel trifft die beiden weiblichen Bildnisse, von denen namentlich das in ganzer Gestalt (Abb. S. 139) durch die wenigen Farben — rotes Kleid, grüner Hintergrund — und die abgemessene Formengebung einen Zug zu strenger Feierlichkeit aufweist, während das Brustbild in dem klassischen Ernst der Auffassung und in der Pracht der doch nicht überwiegenden Stoffmalerei — grüne Seide — ebensoviel malerisches Geschick wie Größe der künstlerischen Auffassung bekundet. Nicht mit Unrecht ist angesichts dieses Bildnisses an Feuerbach erinnert worden.

OTTO GUSSMANN ✿ BILDNIS VON PROFESSOR WRBA
Erste Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

Diesen drei Künstlern reiht sich ebenbürtig ROBERT STERL an, gleich Zwintscher in Dresden hochgeschätzt als Bildnismaler, zugleich aber auch wegen seiner energischen Schilderungen der Arbeiter bei ihrer Arbeit. Eines dieser letzteren Bilder — Steinbruch in der Sächsischen Schweiz bei hellstem Sonnenschein — zeigt die ganze Kraft der malerischen Auffassung Sterls und die scharfe Beobachtung der Arbeiter in ihren charakteristischen Bewegungen und Hantierungen. Weit bedeutender noch sind die drei Musikbilder Sterls: Ernst von Schuch als Operndirigent (Abb. Jahrg. 1909/10 S. 355), Konzertprobe (ebenfalls Schuch) und Artur Nikisch als Dirigent im Leipziger Gewandhauskonzert. In allen drei Bildern sehen wir den Dirigenten am Werk inmitten des Orchesters, das aber nur in Andeutungen aus dem Dunkel herausblitzt, wo gerade ein Licht aufblitzt, während der Dirigent in energischer Bewegung und lebendiger Charakteristik scharf hervortritt. In dem Gemälde mit Nikisch spricht auch die Masse der Zuschauer, die man in dem schummerigen Hintergrund mehr errät als sieht, kräftig mit. In diesen Bildern pulst die musikalische Stimmung mit unmittelbarer Kraft in dem geheimnisvollen Zauber von Licht und Farbe und dazu kommt die schlagende Wiedergabe der Dirigentenpersönlichkeiten. In dieser Vereinigung von Bildnis, kraftvoller im Moment erhaschter Tätigkeit und eindringlicher Stimmung

in malerisch fesselnden Werken bietet Sterl etwas Neues, das so noch nicht da war.

GOTTHARDT KUEHL ist in einem besonderen Kabinett, das man ihm wieder eingeräumt hat, mit 14 Bildern reich vertreten. Stilleben, Stadtbilder, Innenräume — besonders das große Innere der Franziskanerkirche zu Ueberlingen und der gelbe Salon — zeigen wieder die ganze Virtuosität der unfehlbaren Kunst des Meisters, in prickelndem Farbenspiel einen geschlossenen Eindruck wirksam dem Beschauer zu vermitteln. Ganz andrer Art ist PAUL ROESSLERS monumentale dekorative Kunst, hier vertreten durch die prachtvolle Studie zu einem Freskogemälde: ein Stier, der von zwei Männern gebändigt und geführt wird (Abb. S. 141). Wirksam hebt sich die kraftvolle, monumental aufgefaßte Gruppe in der ganzen Breite ihres Umrisses von dem hellen Hintergrund ab. Die breite, flächenhafte Farbengebung zeigt das volle Verständnis der Aufgaben dekorativer Malerei im modernen Sinne.

Neben diesen Werken von Dresdener Künstlern, die in erster Linie auffallen, kommen noch eine ganze Reihe weiterer tüchtiger Sachen in Betracht, die der Ausstellung ihren festen Halt geben. Da ist vor allem im Hauptsaale ein weibliches Bildnis, Kniestück, von MAX KLINGER, das uns in seiner sicheren Eigenart stilistischer Auffassung die weiblichen Figuren vom Fest in der Brahmsphantasie ins Gedächtnis ruft. Da sind weiter eine Anzahl Landschaften von EUGEN BRACHT: Waldwiese, Dünenlandschaft, Nebliger Morgen, in denen der Künstler mit Erfolg dem Problem nachgegangen ist, die Natur unter dem Einfluß eines dämpfenden Mediums in farbigen Massen groß zu sehen; dazu einige frischere Bilder in geschmackvoller Farbengebung, z. B. eine märkische Windmühle (Abb. S. 128). Nennen wir noch von den älteren Dresdenern GEORG WILHELM RITTER, dessen Forellenbach in buntfarbigem Wiesenplan die selbständige landschaftliche Kunst dieses Meisters ebensowohl veranschaulicht, wie die große Gruppe böhmischer Musikanten den neuerwachten Schaffensdrang von WILHELM CLAUDIUS kräftig bezeugt (Abb. Jahrg. 1908/9, S. 521). Von dem Tiermaler der Kunstakademie EMANUEL HEGENBARTH sind einige energisch gemalte Tierbilder vorhanden, die ebensowohl des Künstlers Herkunft von Heinrich Zügel bekunden, wie sein unermüdliches Naturstudium und seine Vorliebe für kühle Töne (Abb. S. 126). OTTO FISCHER, der so lange in Radierungen und Gemälden ausschließlich das Riesengebirge bevorzugte, hat sich jetzt als Maler von Stilleben und Alpenbildern aus Graubünden

GEORG WRBA BRUNNENFIGUR
Erste Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

EMANUEL HEGENBARTH FÄHRE
Erste Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

ein neues Feld seiner gediegenen Kunstweise gesucht (Abb. S. 140).

Einen anschaulichen Bestandteil des Kerns der Ausstellung bilden die Werke der ehemaligen *Elbier*, größtenteils frühere Schüler von Gotthardt Kuehl, die sich 1902 zusammentaten, als es infolge Auflösung der vormaligen Dresdner Sezession an einem Mittelpunkte für die jüngere aufstrebende Künstlerschaft Dresdens fehlte. Sie schrieben die Heimatkunst auf ihr Banner und haben sich — das darf man ihnen nachrühmen — während des siebenjährigen Bestehens ihres Bundes kräftig gerührt, bis ihre kleinere Vereinigung in der größeren Künstlervereinigung Dresden aufging. Die sechs Gründer: FERDINAND DORSCH, ARTHUR BENDRAT, AUGUST WILCKENS, FRITZ BECKERT, JOHANNES UFER und GEORG ERLER, sowie die später hinzugesellten WALTHER FRIEDERICI, ANTON PEPINO, WILLIAM KRAUSE, OTTO ALTENKIRCH und EDMUND KÖRNER nebst den Bildhauern WALTER SINTENIS, FELIX PFEIFER und OTTO PILZ sind sämtlich in der gegenwärtigen Ausstellung vertreten und zeigen ihre mannigfaltigen künstlerischen Individualitäten. Ihr Führer FERDINAND DORSCH, der seine Gestalten so gern in die Gewänder der Biedermeierzeit kleidet, zeigt uns in dieser Weise ein farbig wirksames Lampionfest, daneben einen in feineren silbergrauen Tönen gehaltenen gedeckten Tisch (Abb. S. 132) und ein reizvolles Bild des Gartens am Schloß Weesenstein im sächsischen Erzgebirge (Abb. S. 136). ARTHUR BENDRAT führt uns, wie schon früher öfter, die architektonisch-malerischen Herrlichkeiten seiner Vaterstadt Danzig in wohlgewählten Ausschnitten und kräftiger Betonung des Wesentlichen vor, diesmal die Marienkirche und die beischlagberühmte Jopengasse, auch in einem reizvollen Bild die steife Rokokopracht des Parks von Kloster Oliva (Abb. S. 131). FRITZ BECKERT schildert mannigfaltige Städtebilder, darunter die ins Dämmer versinkende Kuppel der Dresdner Frauenkirche im Gegensatz zu rotschimmernden Straßenbahnwagen, während WALTER FRIEDERICI in mehreren ansprechenden kleinen Bildern — Zwingerpavillon, Inneres des mathematischen Salons,

WALTER FRIEDERICI — ZWINGERPAVILLON

Erste Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

Fürstenzimmer — den Reiz der Dresdner Barockkunst trefflich veranschaulicht (Abb. S. 127.) Die Insel Fanö nebst der eingegessenen friesischen Bevölkerung, die an ihrer malerischen Tracht, an ihren Sitten und Gebräuchen treu festhält, war von jeher das Stoffgebiet für August Wilckens, der dort im Sommer sein eigenes Haus bewohnt. Auch diesmal schildern seine besten Bilder diese seine Heimat: die „Erntefrauen" (Abb. S. 137) am Meer in ihren blauen Jacken, Kopftüchern und Schürzen sind in wirksamer Umrißzeichnung gegen den Abendhimmel, die See und die Felder gestellt; noch wirksamer in der kräftigen ernsten Farbstimmung ist das Innere der Kirche mit den drei Fanöerinnen. Ein Kircheninneres gibt auch Johannes Ufer, der sich mit Vorliebe und großem Geschick der Wasserfarben zu bedienen pflegt: das helle Blau der Wände und Bänke, die gelbe Orgel und die buntfarbigen prächtigen Trachten der Wendinnen geben einen fröhlichen anheimelnden Zusammenklang. Auch der Schulplatz in Dresden-Friedrichstadt mit den heimkehrenden Schulkindern ist ein anmutiges Bild mit wirksamen Gegensätzen. Mit der wendischen Kirche kommt Ufer seinem Kameraden William Krause ins Gehege, den von jeher die malerischen Trachten der sächsischen Wenden zur Wiedergabe in Bildern angeregt haben. Jetzt wiederum zeigt er uns ein wendisches Mädchen in festlichem roten Kleid bei einem Besuch, dazu eine Kirchgängerin, die in Pastellfarben nicht übel gemalt ist. Gleich Bendrat hat auch Edmund Körner diesmal zu zweien seiner Gemälde die Motive aus Danzig geholt: das Innere der Marienkirche und die alte Sternwarte (Abb. S. 143); beide hat er kräftig wirksam im Reiz ihrer Formen und Farben hingesetzt. Eine Bildnisgruppe Mutter und Kind von Anton Pepino zeichnet sich durch eine ins Typische gehende interessante Auffassung aus. Endlich ist von den Elbier-Malern noch Otto Altenkirch zu nennen, ehemals Schüler von Bracht und Hegenbarth, jetzt Maler am Kgl. Hoftheater zu Dresden. Im Gegensatz zu den übrigen Elbiern, die mehr von sachlichen Motiven ausgehen, huldigt er mehr der

EUGEN BRACHT — MÄRKISCHE WINDMÜHLE

Erste Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

absoluten Malerei. Das zeigt sich auch in seinen beiden gegenwärtigen Bildern: Birkenwäldchen und Hellerwäldchen bei Dresden, die beide mit sicherem Können auf den geschlossenen grauen Ton hin gemalt sind. Noch sind endlich die drei Bildhauer der Elbier zu nennen: WALTER SINTENIS, der mit zwei vortrefflichen Bildnisbüsten und einer Badenden gut vertreten ist (Abb. 142), FELIX PFEIFER, der ebenfalls in einer wohldurchgebildeten fesselnden, weiblichen Büste sein bewährtes Können als Bildniskünstler von neuem bekundet, und OTTO PILZ, der sich ausschließlich der Tierplastik gewidmet hat. Sein Brunnen mit drei jungen Bären ist ein prächtiges Stück; die wildbewegte Gruppe Stier und Panther zeigt von energischem Naturstudium und auch kleinere Gruppen sind Proben trefflichen Könnens.

Auch außerhalb dieser Gruppe zeigen sich unter den jüngeren Künstlern Dresdens noch manche tüchtige Talente. Da ist vor allem WOLFGANG MÜLLER, der sich schon mannigfach als Künstler von starker eigenartiger Phantasie hervorgetan hat. Er bringt diesmal einen mächtig ausholenden Schlittschuhläufer, dessen volle, stark bewegte Silhouette sich von dem mondhellen stimmungsvollen Hintergrund abhebt und eine Berglandschaft Krivan, welche die wilde Romantik dieses Karpathenzugs macht- und stimmungsvoll veranschaulicht (Abb. S. 123). Ebenso wirksam führt sich GEORG HÄNEL mit seiner großen Landschaft, auf kargem Boden ein Bauer mit Ochsengespann, der mit Aufbietung aller Kraft seinen Pflug bergauf führt, rechts Ausblick auf Berg und Tal, ein; ebenso KARL SCHULZ mit einem farbigen Karton (zwei Männer in Lebensgröße mit Geißeln bewaffnet) und ERNST RICHARD DIETZE, der in einigen flott hingemalten Bildnissen, einem Sonnenuntergang und einem Spiegelbilde (ein junger Mann, der nach einer Apfelsine greift, das Ganze nur im Spiegel gesehen) ein mannigfaltig gewandtes Talent, wenigstens

Erste Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

ARTHUR LANGE
MÄDCHENHALBAKT

nach der koloristischen Seite hin bekundet (Abb. S. 140). Mehrfach als Hospitant hat früher HANS NADLER mit den Elbiern ausgestellt: ein düsteres Abendmahl und ein farbenfrohes Kinderfest sind Zeugnisse ernsten Strebens und vorgeschrittenen Könnens (Abb. S. 135). Dasselbe gilt von dem energisch gestimmten Bilde der Uebigauer Schiffswerft in Dresden. Nennen wir endlich von diesen jüngeren Talenten noch PAUL PERKS (dekorativ wirksames Bild aus dem Großen Garten zu Dresden), GEORG GELBKE (ein herber Mädchenakt in feingetönter Stimmung), PAUL WILHELM (ein anmutiges Strandbild — Abb. S. 131 — und ein lebensgroßes weibliches Bildnis in der Art Zwintschers), WILHELM CLAUS (Alte Allee bei Dresden in feiner graugrüner Tönung) und ALEXANDER GERBIG, der in einem fast grau in grau gemalten Bilde recht wirksam zwei kräftig silhouettierte Paare von Streckenarbeitern mit erhobenen Hacken gegen den Himmel setzt. CARL HAESERS männliches Bildnis „Ich kann warten" betitelt, gibt die Charakteristik, die in diesem Titel liegt, mit treffendem Humor wieder (Abb. S. 144).

Die Plastik weist außer den schon genannten noch eine Reihe anderer stattlicher Werke auf. Von dem Altmeister ROBERT DIEZ sehen wir eine kraftvolle Büste des Erfinders der Buchdruckerkunst mit Druckabzug und Lettern in den Händen auf einem interessant durchgebildeten Sockel; das Werk ist in Kupfer getrieben und für das Deutsche Museum in München bestimmt. Von demselben ist ein großzügig aufgefaßter Engel für ein Grabmal (Abb. S. 130). GEORG WRBA hat außer der Brunnenfigur noch die imposante bronzene Büste des Königs Friedrich August (für das Dresdner Rathaus) ausgestellt. In demselben Gebäude — das am 1. Oktober 1910 eingeweiht wurde — steht das bronzene Original des Saxonia-Brunnens von KARL GROSS, der in dem kleinen niedrigen apsisartigen Raume an Ort und Stelle besser wirkt als in dem großen Ausstellungssaale. Als Stiftung der Sächsischen Bank veranschaulicht er scherzhaft den Geldverkehr durch einen Kranz von Putten, die, auf dem Brunnenrande stehend, einander Goldstücke zureichen. SELMAR WERNER hat eine prächtig durchgebildete bronzene Grabfigur — sitzender Hirte in Sandalen mit Stab und Flasche — ausgestellt; der Ernst der Auffassung und das sichere plastische Empfinden der Gestalt sind gleichmäßig eindringlich wirksam. Da ist weiter ein mächtiger Charon (Abb. S. 138) von SCHREITMÜLLER, in dem die Gebärde des Willens und der Konzentration mit dem rein physischen Motiv des aufgestützten Fußes verbunden ist. Von PETER PÖPPELMANN sehen wir außer einigen trefflichen Büsten und einem trinkenden Knaben eine sehr anmutige weibliche Figur mit einer goldenen Ranke im Haar (Abb. S. 133), von ARTHUR LANGE u. a. ein Mädchen als Halbakt (Abb. S. 129) und eine Gruppe, Jüngling und Mädchen, in edler plastisch gebundener Auffassung, von ARNOLD KRAMER die vortreffliche, genrehaft aufgefaßte Büste des Malers Sterl mit Palette und Pinsel in den Händen (Abb. S. 122).

ROBERT DIEZ — ENGEL
Erste Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

ARTHUR BENDRAT — SCHLOSSTEICH IN OLIVA

Erste Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

PAUL WILHELM — STRANDBILD

Erste Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

FERDINAND DORSCH GEDECKTE TAFEL

Erste Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

Noch ist zu erwähnen, daß sich auch der Maler OTTO GUSSMANN in einem reizvollen Relief — Engel an der Orgel — mit Erfolg als Bildhauer versucht hat (Abb. S. 134).

In der Abteilung für Griffelkunst sind von Dresdnern noch hervorzuheben: GEORG ERLER, der eine ganze Reihe pikant gemachter Radierungen ausgestellt hat, OTTO FISCHER, der uns mit den voll beherrschten Mitteln seiner vielerprobten Radierkunst Bilder aus Disentis in Graubünden vorführt, WALTER ZEISING, der Dresdner Städtebilder und volkstümliche Motive in feinen malerischen Wirkungen geschickt zu radieren versteht, HEGENBARTH (Zeichnungen von Hunden), auch LEONHARD FANTO und SIEGFRIED BERNDT, die interessante Holzschnitte ausgestellt haben. Von W. REHN sehen wir zwei Blätter einer wie es scheint geplanten größeren Folge: Ein Märchen von den Guten und Bösen. Von auswärtigen sind namentlich vertreten: MAX KLINGER, KÄTHE KOLLWITZ, EMIL ORLIK und LEOPOLD VON KALCKREUTH.

Viel Eigenartiges — namentlich von KARL GROSS, PAUL RÖSSLER und von dem Dresdner Goldschmied EHRENLECHNER — bietet die reiche Gruppe des Kunstgewerbes. In der Abteilung Architektur sind alle unsere hervorragenden Dresdner Architekten mit meist bekannten Werken und Entwürfen vertreten.

Nach dem Gesamteindruck dieser ersten Ausstellung dürfen wir den weiteren Taten der Künstlervereinigung Dresden mit guten Erwartungen entgegensehen. Auf der Großen Kunstausstellung Dresden 1912 wird sie Gelegenheit haben, ihr Können in größerem Maßstab zu zeigen.

GEDANKEN ÜBER KUNST

Daß der Künstler Eigenes geben sollte, dem stimmen gar viele zu, die dann verlangen, daß dies Eigene ganz so aussehen solle, wie sie es sich denken.

Hans Thoma

*

Von Jugend auf ist unser Auge verbildet. Statt die Natur im Bilde, sehen wir das Bild in der Natur. „Der reine Calame“ beim Anblick eines Schweizer Sees oder „Der wahre Achenbach“ in Ostende sind oft gehörte Ausrufe.

M. Liebermann

GOETHES FARBENLEHRE UND DIE MODERNEN THEORIEN

Von Ernst Berger

Ein Jahrhundert ist verflossen, seit Goethe in dem 1810 erschienenen „Entwurf zur Farbenlehre" mit seinen Untersuchungen über das Wesen der Farben an die breitere Oeffentlichkeit trat. Nachdem er sich durch immer wieder von neuem vorgenommene Studien auf dem Gebiete der Optik mit dem Thema genügend vertraut gemacht, sowohl die Beschaffenheit der Farben und ihr Verhältnis zum Licht, von der physikalischen, physiologischen und selbst auch von der chemischen Seite aus studiert, mit großem Fleiße und mit Aufwand wissenschaftlicher Ameisenarbeit die geschichtlichen Belege gesammelt hatte, glaubte er den Zeitpunkt für gekommen, gegen die ihm falsch scheinende Newtonsche Theorie mit aller ihm zur Verfügung stehenden Beredsamkeit Stellung zu nehmen.

Die gelehrte Welt hatte wohl längst der Newtonschen Theorie von der Zerlegbarkeit des weißen Lichtes in die sogenannten spektralen Farben in allen Konsequenzen beigestimmt als einer feststehenden, mathematisch und physikalisch bewiesenen Tatsache. Aber Goethe fühlte die Kraft in sich, an der Hand der von ihm näher untersuchten „Phänomene" der Newtonschen eine neue Theorie entgegenzusetzen und er erklärte:

1. *„Das Licht ist nicht aus Farben zusammengesetzt, sondern das einfachste, unzerlegteste, homogenste Wesen, das wir kennen.*
2. *Jedes Licht, das eine Farbe angenommen hat, ist dunkler als das farblose Licht; das Helle kann nicht aus der Dunkelheit zusammengesetzt werden.*
3. *Inflexion, Refraktion, Reflexion sind Bedingungen, unter denen wir oft Farbenerscheinungen sehen, aber sie sind mehr Gelegenheit zur Erscheinung als Ursache derselben.*
4. *Es gibt nur zwei reine Farben, Blau und Gelb, eine Farbeneigenschaft, die beiden zukommt, Rot, und zwei Mischungen, Grün und Purpur. Das übrige sind Stufen dieser Farben oder unreine.*
5. *Weder aus den apparenten Farben kann farbloses Licht, noch aus farbigen Pigmenten ein weißes zusammengesetzt werden. Alle aufgestellten Experimente sind falsch oder falsch angewendet.*
6. *Die apparenten Farben entstehen durch Modifikation des Lichts durch äußere Umstände. Die Farben werden am Licht erregt, nicht aus dem Lichte entwickelt. Hören die Bedingungen auf, so ist das Licht farblos wie vorher, nicht weil die Farben wieder in dasselbe zurückkehren, sondern weil sie cessieren. Wie der Schatten farblos wird, wenn man die Wirkung des zweiten Lichts hinwegnimmt."*

Man erkennt aus diesen schon 1793 an Jakobi mitgeteilten Grundprinzipien den später im „didaktischen" und im „polemischen" Teil seiner Farbenlehre eingenommenen Standpunkt. Goethe schließt sich hier der altbekannten Theorie der drei Grund- oder Primär-Farben und den aus diesen zu mischenden Sekundär-Farben

P. PÖPPELMANN — WEIBLICHE FIGUR
Erste Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

an. Leonardo hat sie schon gekannt, diese auf der Basis der Farbstoffmischung (subtraktive Farbmischung) beruhende Theorie, auch Goethe griff auf die aristotelische Erklärung der Entstehung der Farben durch Aufhellung und Verdunklung des Lichtes einerseits und des Schattens andererseits zurück, wodurch die Farben eine Reihe bilden, die von Weiß über Gelb, Rot und Blau zum Schwarz übergeht.

Dazu führte ihn die „Lehre vom Trüben", aus der nach seiner Ueberzeugung die ganze Chromatik entwickelt werden müsse. Durch leichte Trübung des hellsten Lichtes entstehe Gelb, bei Verstärkung des Vorganges Rot (Abendröte), durch beleuchtete Trübung von Schwarz entstehe Blau (Mittagshimmel) und er zeigte, daß auch beim Betrachten schwarzer und weißer Flächen durch das Prisma Farbenstreifen sich bilden, die genau so entstanden sein müßten wie die obigen Farben, d. h. durch Uebergreifen der gebrochenen Strahlen vom Hell zum Dunkel oder umgekehrt. Als er, wie er in der „Konfession des Verfassers" erzählt, durch die Umstände veranlaßt, seit seinen Kinderjahren zum ersten Male wieder ein Prisma zur Hand nahm, um eine weiße Fläche dadurch zu betrachten und nun nicht sah, was er meinte sehen zu müssen, eine regenbogenfarbig kolorierte, sondern, was er sehen mußte, eine weiße Fläche „nur an den Rändern farbig", da rief er vor sich aus: Die Newtonsche Theorie ist falsch! Zwischen dieser Erscheinung und der Lehre Newtons glaubte er einen Widerspruch gefunden zu haben, der die allgemein anerkannte Theorie völlig aufhebe.

Goethes „Farbenlehre" befriedigte die gelehrte Welt nicht, sie wurde wie schon der erste „Beitrag zur Optik" „mit schlechtem Dank und hohlen Redensarten der Schule beiseite gelegt". Aber Goethe ließ durch diese Ablehnung nicht von der von ihm für richtig erachteten Anschauung und wies jeden Einwurf, auch wenn er von bestgemeinter Absicht getragen war, entrüstet von sich weg.

Um so größer war aber die Freude und die Genugtuung der ihm beipflichtenden Freunde, denen die „sinnlich-sittliche" Auffassung Goethes begreiflicher erschien, als die trockenmathematischen Erklärungen der Physiker. Zu diesen Personen gehörte vor allem auch der Maler PH. O. RUNGE, der schon während der Vorarbeiten zur Herausgabe der „Farbenlehre" mit Goethe in Verbindung stand. Ohne von dessen Bemühungen genauer unterrichtet zu sein, hatte er sich eine Reihe von Farbenerscheinungen zu einer Art von System zurechtgelegt und Goethe davon Mitteilung gemacht. Runges Bericht ist von Goethe als „Zugabe" am Schlusse des didaktischen Teiles abgedruckt, woraus zu ersehen sei, „daß mehrere Stellen genau mit meinem Entwurf übereinkommen, daß andere ihre Deutung und Erläuterung aus meiner Arbeit gewinnen können und daß dabei der Verfasser in mehreren Stellen mit lebhafter Ueberzeugung und wahrem Gefühle mir selbst auf meinem Gange vorgeschritten ist".

Philipp Otto Runge*), der durch die Berliner Jahrhundert-Ausstellung wieder der Vergessenheit entrissene Maler, äußert sich über seine Beobachtungen und Schlüsse, die ihm ermöglichten, ein

OTTO GUSSMANN — RELIEF
Erste Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

*) Runge (geb. 1777 zu Wolgast in Pommern) kam, zum Handelsfach bestimmt, 1796 nach Hamburg, trat dann aber bald zur Malerei über, in der er sich der symbolistisch-allegorischen Richtung anschloß. Mehrere Bilder dieser Art, auch etliche Porträts sind im Besitze der städtischen Gemäldegalerie daselbst. Zur Würdigung des Künstlers, der den Ruf genoß, der Begründer der deutschen Freilichtmalerei, wenn auch nicht mit Recht, zu sein, sehe man die Publikation über die Berliner Jahrhundertausstellung 1906 (Bruckmanns Verlag) S. XIX des Vorworts. Runge starb am 2. Dezember 1810, also gerade vor hundert Jahren.

Erste Ausstellung der Künstler-vereinigung Dresden

HANS NADLER
KINDERFEST

„gewisses Bild von der ganzen Farbenwelt, welches groß genug wäre, um alle Verwandlungen und Erscheinungen in sich zu schließen", in dem oben erwähnten Briefe an Goethe aus Wollgost auf Rügen (3. Juli 1806) ausführlich. Es heißt da, nach einer längeren Einleitung:

„Es ist ein sehr natürlicher Gedanke für einen Maler, wenn er zu wissen begehrt, indem er eine schöne Gegend sieht oder auf irgend eine Art von einem Effekt in der Natur angesprochen wird, aus welchen Stoffen gemischt dieser Effekt wiederzugeben wäre. Dies hat mich wenigstens angetrieben, die Eigenheiten der Farben zu studieren, und ob es möglich wäre, so tief einzudringen in ihre Kräfte, damit es mir deutlicher würde, was sie leisten oder was durch sie gewirkt wird oder was auf sie wirkt."

Es handelte sich, wie aus der hier unterstrichenen Stelle ersichtlich ist, für Runge um ein für Malerei geeignetes Farbensystem, das, nur für diese Zwecke tauglich, auf der Basis der Farbstoffmischung aufgebaut erscheint und in dieser Hinsicht auch seine volle Richtigkeit bis heute bewahrt hat. Wir lassen hier die Hauptstellen folgen:

1. *Drei Farben, Gelb, Rot und Blau, gibt es bekanntlich nur. Wenn wir diese in ihrer ganzen Kraft annehmen und stellen sie uns wie einen Zirkel vor (d. h. als Farbenkreis) z. B.*

   Rot
   Orange Violett
   Gelb Blau
   Grün

   so bilden sich aus den drei Farben Gelb, Rot und Blau drei Uebergänge, Orange, Violett und Grün — ich heiße alles Orange, was zwischen Gelb und Rot fällt, oder was von Gelb oder Rot aus sich nach diesen Seiten hinneigt — und diese sind in ihrer mittleren Stellung am brillantesten und die reinen Mischungen der Farben.
2. *Wenn man sich ein bläuliches Orange, ein rötliches Grün oder ein gelbliches Violett denken will, wird einem so zumute, wie bei einem südwestlichen Nordwinde (Runge meint hier die sich ergänzenden d. h. sich gegenseitig auflösenden Komplementärfarben!). Wie sich aber ein warmes Violett erklären läßt, gibt es im Verfolg vielleicht Materie.*
3. *Zwei reine Farben, wie Gelb und Rot, geben eine reine Mischung, Orange. Wenn man aber zu solcher Blau mischt, so wird sie beschmutzt, also daß, wenn dies zu gleichen Teilen geschieht, alle Farbe in ein unscheinbares Grau aufgehoben ist.*

   Zwei reine Farben lassen sich mischen, zwei Mittelfarben aber heben sich einander auf oder beschmutzen sich, da ein Teil von der dritten Farbe hinzugekommen ist.

   Wenn die drei reinen Farben sich einander aufheben in Grau, so tun die drei Mischungen Orange, Violett und Grün dasselbe in ihrer mittleren Stellung, weil die drei Farben wieder gleich stark darin sind.

   Da nun in diesem ganzen Kreise nur die reinen Uebergänge der drei Farben liegen und sie durch ihre Mischung nur den Zusatz von Grau erhalten, so liegt außer ihnen zur größeren Vervielfältigung noch Weiß und Schwarz.
4. *Das Weiß macht durch seine Beimischung alle Farbe matter, und wenn sie gleich heller werden, so verlieren sie doch ihre Klarheit und Feuer.*
5. *Schwarz macht alle Farben schmutzig, und wenn es solche gleich dunkler macht, so verlieren sie ebensowohl ihre Reinheit und Klarheit.*
6. *Weiß und Schwarz, miteinander gemischt, gibt Grau.*

Im weiteren Verlauf seiner Deduktionen erörtert Runge den Unterschied von Hell und Dunkel durch Zumischung von Weiß und Schwarz, sowie den von Durchsichtig und Undurchsichtig.

FERDINAND DORSCH — SCHLOSS WEESENSTEIN
Erste Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

AUGUST WILCKENS ERNTEFRAUEN

Erste Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

„Wenn wir die drei Farben Rot, Blau und Gelb undurchsichtig zusammenmischen, so entsteht ein Grau, welches Grau ebenso aus Weiß und Schwarz gemischt werden kann.

Wenn man diese Farben durchsichtig also mischt, daß keine überwiegend ist, so erhält man eine Dunkelheit, die durch keine von den anderen Teilen hervorgebracht werden kann.

Weiß sowohl als Schwarz sind beide undurchsichtig oder körperlich."

Bei aller Mühe, sich die Begriffe Helligkeit und Dunkelheit als abstrakt zu denken, kommt Runge doch, wie man sieht, nicht über die Körperhaftigkeit der seinen Beobachtungen zugrunde gelegten Farben, nämlich der Farbkörper hinweg. Immer wieder wird das Dreifarbensystem in deckfarbiger oder durchscheinender Vermischung, endlich auch an dem Beispiel farbiger Gläser, die übereinander gelegt werden, erörtert. Auch hinsichtlich der aristotelischen Reihe stimmt Runge mit Goethe überein, wenn er unter 12. Position sagt:

„Die undurchsichtigen Farben stehen zwischen dem Weißen und Schwarzen; sie können nie so hell wie Weiß und nie so dunkel wie Schwarz sein."

Was aus den Eigenschaften der Körperfarben, wie sie dem Maler zur Verfügung stehen, für die Chromatik gefolgert werden kann, das hat Runge wohl ausgesprochen. Es ist das *für die Zwecke der Malerei* schon von den Malern der Renaissance bewußt oder unbewußt angewendete Prinzip der sogenannten Deck- und der Lasurfarbenmischung. Goethe nennt sie die „physischen" Farben. Aber Goethes Chromatik hat vor Runges einfacher Farbentheorie einen Moment von größter Bedeutung voraus, nämlich die richtige Erkenntnis der physiologischen Einflüsse der Farbenerscheinung und des Gesetzes der sich ergänzenden, oder wie man sich heute ausdrückt, der komplementären Farben, auf das Goethe durch die Beobachtungen des simultanen und sukzessiven Kontrastes aufmerksam gemacht wurde.

Goethes Ansturm gegen die Newtonsche

Lehre ist, wie dies oben bereits bemerkt werden konnte, erfolglos geblieben. Mit kaum nennenswerten Ausnahmen haben sich die Physiker gegen Goethes Lehre erklärt und wenn einmal der andere Fall eintrat, so bereitete dies Goethe ungemeine Freude und Genugtuung. Ueber die Teilnahme des Staatsrates SCHULTZ in Berlin schrieb Goethe (Dez. 1814):

„Es ist das erste Mal, daß mir widerfährt, zu sehen, wie ein so vorzüglicher Geist meine Grundlagen gelten läßt, sie erweitert, darauf in die Höhe baut, gar manches berichtigt, suppliert und neue Ansichten eröffnet. Es sind bewunderns- und beneidenswerte Aperçus, welche zu großen Hoffnungen berechtigen."

Mit Schultz und mit seinem treuen Mitarbeiter SEEBECK, der die „entoptischen Farben" (farbige Nebenbilder) entdeckte, war Goethe bis zu seinem Tode befreundet geblieben.

AUGUST SCHREITMÜLLER CHARON
Erste Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

Auch von anderer Seite schien Beistand zu kommen; es bot sich Aussicht, die Lehre nach Frankreich zu führen, nachdem der französische Gesandte Reinhard in Karlsbad von Goethe einen Vortrag hörte und Villers in Göttingen, damals der Vermittler deutscher und französischer Wissenschaft, dafür interessiert werden sollte. Aber es kam nicht dazu. Nur die Philosophen, vor allem HEGEL, dessen naturwissenschaftliche Unfehlbarkeit freilich auf sehr schwachen Füßen stand, nahm sich der Goetheschen Lehre an, für dessen Schüler v. HENNING später im Berliner Akademiegebäude Räume und die nötigen Summen für Apparate bereitgestellt wurden, um öffentliche Vorlesungen darüber halten zu können.

Eine ganz besondere Vermittlerrolle zwischen den Goetheschen und den neuesten Theorien, deren Wirkung aber naturgemäß zu jener Zeit nicht spürbar war, ist SCHOPENHAUER zuzuschreiben. In seiner offenbar gegen Newton gerichteten Theorie nahm er die physiologischen Vorgänge beim Sehen zur Grundlage und baute darauf eine neue Theorie auf, wonach alle Farbenerscheinungen subjektiver Natur seien und auf die Eigentümlichkeit des Sehnervs zurückgeführt werden sollten. Goethe selbst verhielt sich den dringenden Briefen des jungen, noch unbekannten Philosophen gegenüber auffallend reserviert, eine Tatsache, die in der mit der Zeit und dem Alter sich einstellenden Gleichgültigkeit und der Abneigung begründet war, sich wieder von neuem mit den für abgetan erachteten Dingen zu befassen. In Eckermanns Aufzeichnungen finden wir freilich dennoch eine große Reihe von Stellen, aus denen zu schließen ist, wie nahe Goethe seine „Niederlage" gegangen sein mag. Und wenn das Gespräch auf Farbenerscheinungen, Kontrastwirkung, trübende Medien u. a. kommt, dann flammt der alte Geist des Widerspruchs gegen die Newtonianer und ihr „Farbengespenst", das Spektrum, wieder auf!

Was würde wohl Goethe dazu gesagt haben, wenn es ihm vergönnt gewesen wäre, die *neuesten* Theorien, die alle auf der Physiologie des Sehens begründet sind, kennen zu lernen? Selbst die Bezeichnung „physiologisch" hat er zuerst gebraucht und die Erscheinungen der sich fordernden Gegenfarben beim simultanen Kontrast richtig auf die Eigenschaft der Retina zurückgeführt (Didaktischer Teil,

Erste Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

OSKAR ZWINTSCHER
BILDNIS

OTTO FISCHER FRÜHLING
Erste Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

Position 47 ff.). Alle neueren Theorien der Farbenempfindung gehen davon aus, die unendlich vielen Reizvorgänge, die beim Sehen auf die einzelnen Netzhautzellen (Zäpfchen und Stäbchen) einwirken, auf wenige Grundempfindungen zu beschränken, aus denen dann alle übrigen Empfindungsarten durch eine Art von Mischung sich ableiten lassen.

Solche Reizvorgänge kann man sich durch rein anatomische Vorrichtungen oder durch rein photochemische Prozesse in den Endorganen der Netzhaut gegeben denken, wie es einerseits die Theorie von YOUNG-HELMHOLZ mit ihren drei an hypothetische Faserarten gebundene Grundempfindungen, Rot, Grün und Violett, durch deren Mischung alle Farbenempfindungen entstehen, annimmt.

Die zweite von HERNIG und seiner Schule vertretene photochemische Theorie führt die Erregung der Netzhautzäpfchen auf bestimmte im Lichte erfolgende Zersetzungen von hypothetischen Sehsubstanzen zurück, wobei die eben schon von Goethe und Schopenhauer, wie wir gesehen haben, gut gekannten „Gegenfarben" als Grundfarben eine Art gegenseitiges Wechselspiel von dreierlei Sehsubstanzen auszuführen haben.

Eine dritte, rein physikalische Theorie hat neuestens RAEHLMANN hinzugefügt, welche die Vereinfachung der optischen Reize auf Interferenzerscheinungen zurückführt, die innerhalb der Zapfen selbst, und zwar rein optisch zustande kommen.

Und was hätte wohl Goethe dazu gesagt, wenn ihm ein auf der Basis des Dreifarbensystems hergestellter Farbendruck oder gar eine Photographie in natürlichen Farben nach LUMIÈRES Verfahren zu Gesicht gekommen wäre?! Er hätte sehr erstaunt sein Greisenhaupt geschüttelt, daß es möglich sei, durch die Netzhautmischung der drei Farben, Rotorange, Grün und Violett, *alle Farben* in naturgetreuester Wiedergabe auf der photographischen Platte zu bannen. Allerdings ist es eine ganz andere Art der Farbenmischung, die hier in Frage kommt, als die Mischung

E. R. DIETZE IM PELZ
Erste Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

PAUL RÖSSLER STUDIE ZU EINEM FRESKO

Erste Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

mit Hilfe der körperlichen Farben, die Goethe und Runge zur Grundlage ihrer Dreifarben-Theorien genommen hatten; sie beruht auf der optischen, oder, wie man sagt, *additiven* Mischung, weil sich hier zwei oder mehr farbige Lichter zu einer neuen Farbe addieren (die Addition bedeutet dabei stets eine Lichtsteigerung!), während nach dem anderen System sich die Farben gegenseitig aufheben oder, wie man sagt, *subtraktiv* gemischt werden (die sog. Lasur des Malers bewirkt stets eine Lichtverminderung!).

Die Photographie in natürlichen Farben ist der letzte Triumph der richtigen Erkenntnis der Gesetze des physiologischen Farbensehens, einer Wissenschaft, die in den hundert Jahren, seit Goethe diese Gesetze zuerst beschrieben, sich immer mehr entwickelte und bis zur heutigen Vollkommenheit herausgebildet hat.

VON AUSSTELLUNGEN

AMSTERDAM. Im Städtischen Museum hat die „Vereeniging tot het vormen van eene Openbare Verzameling van Hedendaagsche Kunst te Amsterdam" für die Monate September und Oktober eine Ausstellung von modernen Gemälden und Aquarellen aus dem Besitz ihrer Mitglieder veranstaltet. Von den Holländern wären an erster Stelle die drei Brüder MARIS zu nennen. JACOB ist mit zwölf Werken vertreten, darunter befindet sich sein prachtvolles farbensattes Bild „Die Brücke" und eine kleine Strandansicht, aus der die stille dunstige Nordseeluft uns anweht. MATTHIJS' „Männerkopf" zeigt scharfe Charakterisierung, aber das Hauptmerkmal dieses Künstlers, seine Märchenpoesie, kommt nicht zur Geltung. Dagegen kann sich der Beschauer an den vielen Gemälden des WILLEM, so an den „Kühen auf der Weide" und dem „Entenpfuhl" an seiner sonnendurchleuchteten Nebelluft von Herzen erfreuen. Von MAUVE sieht man seine graugetönten Bilder. WEISSENBRUCH, der mitunter stark an Jacob van Ruisdael denken läßt, ist mit einem Landweg sehr gut vertreten. Endlich seien aus dieser Schule eine Stadtansicht von BREITNER erwähnt und vier Gemälde von dem Altmeister JOZEF ISRAËLS, die für das tiefe Gemüt dieses Seelenmalers Zeugnis ablegen. Unter den Franzosen nimmt den ersten Platz ein auf Rot und Gelb gestimmtes Bukett bunter Astern vor grauer Wand von FANTIN-LATOUR ein. Ganz eigenartig wirkt von DAUBIGNY das tiefblaue Meer mit der grellroten Scheibe der untergehenden Sonne. Und in einer „Rast unter den Apfelbäumen" tritt uns der freundliche Maler sonniger Sommertage COROT entgegen. Das ist natürlich nur eine kleine Auslese der 126 ausgestellten Werke von 43 Meistern. Aber ich glaube sie gibt dem Leser einen Begriff von den tiefen künstlerischen Eindrücken, die im Besucher beim Durchwandern der Räume hervorgerufen werden. Eine besondere Bedeutung gewinnt die Ausstellung durch den Umstand, daß sie veranstaltet ist, um die letzten 10000 fl. eines 100000 Gulden-Fonds einzubringen. Mit diesem Gelde sollen für die Geschichte der holländischen Malerei wichtige Werke erworben werden.

KURT ERASMUS

VON AUSSTELLUNGEN

WALTER SINTENIS BILDNISBÜSTE

Erste Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

BERLIN. Zwanzig Jahre sind verflossen, seit VINCENT VAN GOGH seinem Leben ein Ende setzte. In den achtziger Jahren sind seine farbenglühenden Landschaften geschaffen. Was damals ein Einsamer und Unzeitgemäßer in heißem Ringen eroberte, das ist heut in den Mittelpunkt des Interesses gerückt; Bilder, die einstmals den Phantasien eines Fiebernden zu gleichen schienen, sind uns heut klassische Arbeiten von einer tiefen Harmonie, die nur reifste und bewußteste Künstlerschaft zu finden vermag. Eine Ausstellung von Werken Van Goghs ist immer ein Ereignis, denn seine Probleme sind die Probleme, die unsere Zeit bewegen. Was diesmal *Cassirer* zeigt, ist nicht so sehr eine repräsentative Ausstellung, die mit Hauptstücken und starken Schlagern zu wirken sucht, sondern eine historische Uebersicht. So sieht man mehr als sonst von den frühen Arbeiten, den „schwarzen Van Goghs", die wichtig sind für die Entwicklungsgeschichte des Meisters, in denen man aber immer wieder vergeblich greifbare Spuren der späteren Künstlerschaft sucht. Niemand hätte diesem verspäteten Anfänger die glänzende Zukunft vorauszusagen vermocht, und unbegreiflich bleibt der rapide Aufstieg, die Loslösung von allem überkommenen Schema und die Schöpfung eines völlig eigenen Stiles. Es gibt ein kurzes Uebergangsstadium mit Versuchen, die an Pissarro anklingen, auch an Monet und Renoir, Bilder, die uns heut etwas süßlich und haltlos scheinen. Und dann ist wie über Nacht das Neue da, ist an Stelle der Auflösung der Farbe die Synthese getreten, ist das Liniengerüst gefunden, das die Schwerkraft der starken Farbmassen zu tragen imstande ist. Ein Stil ist entstanden, ganz von einer Persönlichkeit geschaffen. Heut empfinden wir die großen Rohrfederzeichnungen in ihrer strömenden Fülle als ebenso klassische Meisterleistungen wie die farbigen Symphonien der Bilder. Ein Bild wie die Arlésienne von 1888 kann ebenso gut als ein Hauptwerk ihrer Zeit gelten wie Manets Olympia oder Delacroix' Gemetzel von Chios.

KÖLN. Bei *Schulte* sah man neuerdings eine größere Kollektion von KARL LEIPOLD-München, Landschaften und Marinen, die an dieser Stelle schon bei früherer Gelegenheit besprochen wurden; daneben plastische Werke in verschiedenem Material, Porträts und Figürliches, von WILH. VON SCHARFENBERG und Silhouetten von JOHANNA BECKMANN-Berlin. — Im *Kunstverein* waren Kollektionen von F. VON WILLE-Düsseldorf und W. RADIMSKY-Paris (Landschaften im Stile Monets). Die Kollektionen der Holländer WOLTER und HART-NIBBRIG seien genannt; mit besonderem Nachdruck aber die intimen Landschaften des Frankfurters PETER BURNITZ †, in der zarten Stimmung und im malerischen Vortrag unverkennbar den Schüler der Barbizoner verratend. Letzthin gab es eine Kollektion von mehr als dreißig Gemälden LEOP. VON KALCKREUTHS, der auch Handzeichnungen sowie Radierungen zeigte und in Porträts, Landschaften und figürlichen Szenen ein ziemlich vollständiges Bild seiner Kunst wies: in landschaftlichen Motiven einen deutlichen Zug zum Groß-Dekorativen aufweisend, in der Porträtauffassung, d. h. ihrer gediegenen Sachlichkeit etwas nüchtern wirkend. Einige dieser Werke waren von Privatbesitzern entliehen, die übrigen sind zumeist aus unseren großen deutschen Ausstellungen bekannt; eines der Gemälde („Die Krankenstube") ging in Kölner Privatbesitz über. — Das eigentliche Kunstereignis Kölns aber, neben dem alle jene kleinen Einzel-Vorführungen zurücktreten müssen, ist die Eröffnung des *Schnütgen-Museums*. Der bekannte Kölner Architekt Brantzky hat an das hiesige Kunstgewerbemuseum einen stilgerechten Anbau angefügt, der, in den Dimensionen dem Altbau gleichkommend, nunmehr die reichen Sammlungen kirchlicher Kunst aufgenommen hat, die der Domkapitular Schnütgen schon bei Lebzeiten seiner Heimatstadt vermacht hat. Aus den schier unzähligen Gegenständen mittelalterlicher Kleinkunst jeglicher Art sind als besonders wertvoll in rein künstlerischer Hinsicht die Stickereien und Edelmetallarbeiten hervorzuheben, sowie die Schnitzereien in Holz und Elfenbein mit vielen kunstgeschichtlich hochbedeutsamen Stücken. A. F.

WIEN. Der *Hagenbund* hat *Schwedische Künstler* sich zu Gaste geladen und uns dadurch in Erinne-

rung gebracht, wie manches Jahr seit der „Nordischen Ausstellung“ in der Secession vergangen ist, wo zum letzten Male solcherlei zu sehen gewesen war. Diesmal ist der Eindruck umso stärker, als einzelne Individualitäten ausführlich das ihnen Eigentümliche durch eine größere Anzahl ihrer Werke dartun konnten. Allen voran ist der unter ihnen am wenigsten abhängige zu nennen, ANDERS ZORN, der freilich nur durch Radierungen vertreten ist; was dieses „nur“ bedeutet, braucht nicht erst wieder dargelegt zu werden. Ihm zunächst steht als Impressionist der Bildhauer CARL MILLES, denn auch er läßt die im Festen lebendige Form aus einer zuckend bewegten Technik uns erblühen. Seine kleinen Figürchen und die durch ihre Unmittelbarkeit des psychologischen Erfassens ebenso wirksamen Büsten, durch die sich Milles in die Nähe von Troubetzkoi, Rodin und Vallgren rückt, finden eine Fortsetzung in Plastiken, die mehr aufs dekorative Ganze gehen. Diese Tendenz, obwohl sie nicht wegzuleugnen ist, tritt bei dem Landschafter GUSTAF FJAESTAD doch für die Beschauer vor der Naturtreue seiner Schneebilder zurück. Die heilige Stille des Winters ist schweigsam durch die wenigen Farben wiedergegeben, aber das Weiß und Grau und, wenn das Frühjahr das Erstarrte löst, Braun, erscheint unerschöpflich an Abstufungen. Ein gegenständlich schon bekanntes Thema, das er noch einmal in dem Zyklus „Das Haus in der Sonne“ gefällig abwandelt, beschäftigt CARL LARSSON in seinen farbenfrohen Aquarellen, die sauber umrissen Freude und Optimismus atmen, wenn sie Arbeit und Spiel und Familienfeste schildern. Uns die Dargestellten nahe zu bringen, das sind auch die Porträtisten GUSTAF BERNHARD-OESTERMANN und EMIL OESTERMANN wohl imstande, die sich auf die farbige Haltung der modernen Herrenkleidung nicht minder gut verstehen, als auf die Charakteristik ihrer gesellschaftlich hochgestellten Modelle; eine behaglich warme Stimmung ist über das Doppelporträt zweier Kollegen (Nach dem Festmahle) von Emil Oestermann gebreitet. Etwas flauer und mitunter hart sind die Bildnisse von OSCAR BJÖRCK. Abgesehen von den italienischen Szenen des OLLE HJORTZBERG, der tiefe und satte Töne liebt, und den bei aller Südlichkeit schummrigen Landschaften des PELLE SVEDLUND begegnet man weiterhin auf den Bildern dieser Schweden nur ihrer Heimat, landschaftlich in allen Jahreszeiten erfaßt, mit einem Zug ins Große und Phantastische durch OTTO HESSELBOM, mit einer hübschen, an die Japaner gemahnenden Subtilität durch OSCAR BERGMANN, durch ANSELM SCHULTZBERG, FAHLCRANTZ, KALLSTENIUS, WILHELM BEHM, GUNNAR HALLSTRÖM u. a. mehr. Die Radierungen von FERDINAND BOBERG und Holzschnitte von SIGGE BERGSTRÖM, die Porträtreliefs von ERIK LINDBERG bringen einige Abwechslung in die Bildersäle.

WIESBADEN. „DIE HESSEN“. Während des Monats Oktober fand im Festsaal des Rathauses zu Wiesbaden eine vom dortigen Nassauischen Kunstverein veranstaltete zahlreich besuchte Ausstellung statt. Dem Zug der Zeit nach haben sich seit Jahresfrist auch die Künstler, die in Kurhessen leben, dort gebürtig sind oder dort ihre Motive holen, zu einer freien Gruppe mit dem Namen „Die Hessen“ zusammengefunden. Leider fehlte bei der Ausstellung der Mann, den man als ihren Führer wird ansprechen dürfen, und der auf eine ganze Anzahl älterer und jüngerer Mitglieder der Gruppe unverkennbar eingewirkt hat, Karl Bantzer, ganz und gar, da die Bilder, über die er gerade verfügen konnte, schon öfter das Wiesbadener Publikum erfreut hatten. Aber auch so blieb des Interessanten und Erfreulichen genug; GIEBEL, MEYER-Kassel, H. OTTO,

EDMUND KÖRNER — ALTE STERNWARTE IN DANZIG
Erste Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

UBBELOHDE, WAENTIG und andere, waren mit Gemälden und meist auch mit Radierungen gut vertreten. Dazu kamen von jüngeren Kräften der Bantzer-Schüler KAKL HEINE mit feinen, farbenfrohen Porträts, OTTO LANG-WOLLIN mit seinen breiten und wuchtigen Darstellungen von der Wasserkante und der stimmungsvolle Radierer HERM. KÄTELHÖN mit Szenen aus der Schwalm, deren malerische Reize die Künstler von nah und fern immer von neuem anziehen. Erfreulicherweise stellte sich auch bald die Fühlung zwischen Ausstellern und Publikum her, ohne die die Kunst nun einmal nicht gedeihen kann: zahlreiche größere und kleinere Werke wurden von fremden und einheimischen Liebhabern erworben. Auch hier zeigte sich also wieder, daß Wiesbaden — ganz seinem Ruf entgegen — unter Umständen ein recht guter Kunstmarkt sein kann. L.

ZÜRICH. Im Züricher *Kunsthause* sind seit kurzem zwei erst unlängst verstorbene Kunstgrößen zu Gast: der Berliner WALTER LEISTIKOW und LUDWIG SCHMID-REUTTE, der erste mit Landschaften, der letztere ausserdem auch mit figürlichen Arbeiten, beide leider aber mit Schöpfungen, die wenig dazu geeignet erscheinen, uns einen rechten und vorteilhaften Begriff von den superioren Qualitäten ihrer Schöpfer zu vermitteln. Insbesondere gilt dies von den Landschaften Schmid-Reuttes, die in ihrer stumpfen, konventionellen Art einen wenig erfreulichen Eindruck hinterlassen, indes einige Porträtköpfe voller schlagender Charakteristik und einige größere Kompositionen („Kain", „Sklave" u. a.) wenn auch nicht koloristisch, so doch in formaler Hinsicht schon eher zu imponieren vermögen. Was aber Leistikow anbelangt, so bekommen wir von ihm nur Schweizer und Tiroler Motive zu sehen, die in einzelnen Stücken, wie der stimmungsvollen „Wolkenschatten"-Landschaft, der merkwürdig leuchtenden, stilisierten „Gebirgslandschaft", dem eigentümlich beleuchteten „Gletscher von Argentière" und einigen sonnigen Gouachen wohl auf einen talentierten, großzügigen und idealistischen Landschafter, nicht aber auf den großen Stilisten Leistikow schließen lassen. — Ein eigenartiges Talent ist der Schweizer FRANK BEHRENS, der sich in zwei ehernen Akten „Morgen" und „Abend" und einer eindrucksvollen Komposition „Reue" über ein bemerkenswertes Können ausweist, eine ebenso energische, wie geschmackvolle Künstlerin MARTHA KUNZ in München, deren Landschaften eine außerordentlich intensive Stimmung atmen. Frische, sonnige und farbenfrohe Studien aus Venedig liefert CARL FELBER in Dachau, ein auch als Radierer begabter Künstler, dem nur zu wünschen wäre, daß er seine Häuser und Brücken weniger konstruieren (und dazu falsch konstruieren!) als sehen und malen möchte, phantasievolle, stilisierte Radierungen und gewandte Zeichnungen der Züricher HERMANN HUBER. AUGUSTO GIACOMETTI in Florenz aber versteht es, durch Nebeneinandersetzen größerer Farbflächen eigenartig leuchtende, kleine Landschaften zu schaffen und er wird in dieser Fertigkeit noch übertroffen, von PAUL KLEE in München, der seine frappierenden, oft allzu karikierten Landschaften und Figuren zur Abwechslung auch aus wenigen, scheinbar unsicheren Federstrichen erstehen läßt.

DR. S. MARKUS

CARL HAESER ICH KANN WARTEN
Erste Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

PERSONAL-NACHRICHTEN

BERLIN. Zu Senatoren der K. Akademie der Künste in Berlin wurden die Maler Professor HANS HERRMANN und Professor CONRAD KIESEL, beide in Berlin, gewählt.

GERA. Der in Berlin lebende Bildhauer HEINRICH GÜNTHER wurde zum Professor ernannt.

STUTTGART. Als Nachfolger LUDWIG HABICHS wurde der Bildhauer ULFERT JANSSEN in München zum Professor für dekorative Plastik an der Technischen Hochschule in Stuttgart ernannt (s. seine in dieser Zeitschrift reproduzierten Werke, Jahrgang 1907/8, S. 48 und 526 und Jahrgang 1908/9, S. 529).

WIEN. Bald nach Vollendung seines 70. Lebensjahres ist Professor SIGMUND L'ALLEMAND gestorben, am bekanntesten durch seine Schlachtenbilder und durch den im Hofmuseum befindlichen „General Laudon zu Pferde". Eine bestimmende Richtung auf diesem Gebiete hatte er schon von seinem Oheim Fritz L'Allemand erhalten, ehe er auf der Akademie seiner Vaterstadt Wien bei Ruben und später Karl Blaas die Unterweisung empfing, die er selbst als Blaas' Nachfolger im Amte fortsetzte. Nach der Darstellung von Szenen aus der historisch gewordenen österreichischen Kriegsgeschichte, für die er auch die landschaftliche Situation getreulich rekonstruierte, wendete er sich den Begebenheiten der Gegenwart zu, indem er die Feldzüge der sechziger Jahre schilderte. In den letzten Jahrzehnten war L'Allemand fast ausschließlich als Porträtmaler tätig; von ihm stammen viele Repräsentationsbilder aus den hohen militärischen Kreisen, wo er sich der größten Wertschätzung erfreute.

Redaktionsschluß: 8. November 1910 Ausgabe: 24. November 1910
Herausgeber: F. SCHWARTZ. Für die Redaktion verantwortlich: P. KIRCHGRABER. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G.
Sämtlich in München

EDOUARD MANET

FRÜHSTÜCK IM ATELIER (1869)

EDOUARD MANET CLAUDE MONET UND SEINE FAMILIE (1874)

EDOUARD MANET

Von G. J. Wolf

Nichts auf der Welt scheint heftigeren Schwankungen unterworfen zu sein als das Urteil über Werke der Kunst und ihre Schöpfer. Manets Beispiel lehrt dies mit bitterer Schärfe. Als der Künstler im Jahre 1859 seinen „Absinthtrinker“ im „Salon“ zeigte, erhob sich ein Lärmen und Grollen, das immer brausender anschwoll, das zum Orkan wurde, als im Jahre 1865 im „Salon“ die „Olympia“ erschien. Manet war damit nicht nur künstlerisch, sondern auch gesellschaftlich unmöglich geworden. Als er im Weltausstellungsjahr 1867, gleich Courbet, in einer Holzbaracke am Pont de l'Alma fünfzig seiner Werke vorwies, da erntete er Spott und Hohn; Presse und Karikatur fielen über ihn her und begeiferten seine Kunst. Und so ist es geblieben, bis Manet am 30. April 1883, ein Fünfzigjähriger, die Pinsel für immer aus der Hand legte. Ein Häuflein treuer und verständnisvoller Menschen, Kritiker, Maler und Kunstfreunde, stand wohl bei ihm — aber sie vermochten in die abweisend starre Phalanx einer mißgünstigen Majorität keine Bresche zu legen. Manets literarische Schildknappen, Baudelaire und Zola, wurden niedergezischt, wenn sie für den Meister ihre Stimmen erhoben. Die Maler aber, die sich ihm anschlossen, die „Impressionisten“ genannt, die Andacht und Schönheit säeten, ernteten, ihrem Vorbild gleich, Hohn und Verachtung . . . . Das Jahr 1884 brachte den Umschwung. Es gelang Manets Freund Antonin Proust, der als Abgeordneter der herrschenden Partei und als ehemaliger Staatsminister seinen politischen Einfluß in die Schale werfen konnte, dem widerstrebenden Minister der schönen Künste — es war damals Jules Ferry — das Lokal

BILDNIS EDOUARD MANETS
aus einem Gemälde von Fantin-Latour

der „Ecole des Beaux-Arts“ abzuringen für eine Gedächtnisausstellung, die alle erreichbaren Gemälde Manets, 179 an der Zahl, vereinigte. Das Publikum, nicht unterrichtet, wie diese Ausstellung zustandegekommen, sah in dem offiziellen Lokal sozusagen auch eine offizielle Rehabilitierung des Künstlers und entschloß sich also zu einer Revision auch seines eigenen Urteils, das, kritiklos immer und immer wieder heruntergeleiert, stereotyp geworden war und Manet zu den Stümpern warf. Vielleicht hatte inzwischen auch die Zeit das Ihrige getan: kurzum, man entdeckte mit einem Schlag sein Herz für diesen Verfemten. Die Leute, die bisher zu Delaroche, zu Lefèbvre und Bouguereau gebetet hatten, entschlossen sich, hinfort auch Manet gelten zu lassen. Mit Einschränkungen natürlich und unter ganz bizarren Prämissen. Und sicherlich nicht aus Herzensgrund, sondern weil ihnen ihr pfiffiger Verstand eingab, man müsse da mitgehen, denn über kurz oder lang werde Manet „in Mode kommen“ und da wollte man doch bei denen sein, die die Ersten in der Erkenntnis gewesen. Unter solchen Auspizien fand am 4. und 5. Februar 1884 die berühmte Vente Manet im Hotel Drouot statt. Die Bilder Manets gingen zu Preisen weg, welche die Erwartungen Durets und Durand-Ruels weit übertrafen. Die kunsthändlerische Hausse Manets kündigte sich an. Man nahm im ganzen über 116 000 Franken ein: heute für eine ganze Serie Manetscher Bilder eine lächerlich geringe Summe, damals eine Ueberraschung. Für die „Bar aux Folies-Bergère“ wurde der höchste Preis erzielt: 5800 Franken. Als das nämliche Bild, das in die berühmte Pellerinsammlung gelangte, jüngst durch alle Kunststädte der Welt ging, war als Preis eine Viertelmillion angesetzt, und wie die Dinge heute auf dem Kunstmarkt liegen, war diese Summe nicht zu hoch gegriffen.

EDOUARD MANET — DER ABSINTHTRINKER (1859)

Seit 1884 also wurde die Hülle der Mißgunst, die sich um Manet gelegt hatte, zusehends durchsichtiger. Trotzdem entbrannte noch einmal ein scharfer Kampf um ihn oder vielmehr um eines seiner Werke. Es war im Jahre 1889. Im Hauptsaal des Kunstpalasts der Pariser Weltausstellung hingen sechs Manets; darunter der „Bon-Bock“ und die „Olympia“ — jenes Bild, das Manet für Lebenszeit unmöglich gemacht hatte. Ein Amerikaner wollte das Gemälde von der Witwe des Künstlers kaufen. Sargent trat damals hervor und vereitelte den Kauf. Das Werk müsse Paris erhalten bleiben und in eine öffentliche Galerie aufgenommen werden, sagte er. Und er tat sich mit Claude-Monet zusammen, man eröffnete eine Subskription und brachte von 87 Verehrern der Manetschen Kunst 20 000 Franken auf, um welche Summe das Gemälde von Frau Manet gekauft wurde. Als man dann das Bild dem Minister für das Luxembourg anbot, erhob sich noch einmal ein Wutschrei. Die Generation von 1865 war noch nicht ganz ausgestorben, und sie wehrte sich aus Leibeskräften dagegen, daß ein Bild, das man 25 Jahre zuvor als frechen Faustschlag empfunden hatte, nun durch die Aufnahme in die Galerie des Staates eine öffentliche Sanktion erfahren sollte. Indessen richtete sich ihre Wut nur gegen dieses Gemälde im besondern, nicht gegen Manet überhaupt. Denn seinem „Bon Bock“ wollte man den Eingang durchaus nicht verwehren, dem wollte man gerne freundlichen Willkomm bieten. Manets Freunde, dem Meister gleich Feinde der Halbheit, bestanden in-

EDOUARD MANET — IN DEN TUILERIEN (1860)

EDOUARD MANET LOLA DE VALENCE (1861)

EDOUARD MANET DER GUITARRERO (1860)

dessen auf der Aufnahme der „Olympia“, und sie setzten ihren Willen durch. 1890 wurde das Gemälde im Luxembourg aufgehängt, bald erhielt es durch zwei weitere Werke Manets, die durch die Schenkung des Malers Caillebotte in das Luxembourg kamen, Verstärkung. 1907 wurde dann unter Clémenceaus Aegide die „Olympia“ in den Louvre geholt, und damit ist also auch offiziellerweise dem Werk und seinem Schöpfer die Unsterblichkeit garantiert — Manet ist zum „Klassiker“ der französischen Kunst geworden.

In der lebendigen Weiterentwicklung der Kunst ist er schon ein Jahrzehnt früher „klassisch“ geworden. Das will sagen: es kamen Künstler nach ihm, die seine Kühnheiten überboten, die da, wo er originell war, bizarr wurden, wo er kräftig war, brutal, wo er zart wirkte, sich nervös gebärdeten. Ihnen aber fiel, wie allem, was über die Grenzen geht, die Jugend zu. Besehen wir die Werke der Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Mathisse, so ist Manet freilich ein ruhender Pol im Verhältnis zu ihnen, ein fester Wert, ein Klassiker. Und im nämlichen Grad als sich um die neuen Sterne Kampf und Streit erhob, ward Manet zum Wertmesser — seine Position wurde fester, und die jungen Künstler reden heute so von ihm, wie die einer Generation vorher von Fragonard oder David gesprochen haben.

Angesichts dieser erstaunlichen Wandlung im Urteil über Manet — eine Wandlung, die sich innerhalb eines Zeitraumes von 30 Jahren vollzog — fragt man sich, welche Umstände denn dazu geführt haben mögen, daß so viele gescheite und durchaus nicht böswillige Menschen Manet bei Lebzeiten in Grund und Boden verdammten und seine Kunst an eine Schandsäule stellten. Hat denn dieser Künstler so Unerhörtes begangen, hat er denn eine neue Kunst heraufgeführt? . . Wer sollte das überhaupt können — eine neue Kunst heraufführen? Alle Kunst ist nichts anderes als Anknüpfung an Vorhandenes, das freilich gesteigert zu werden vermag. Erfolgt diese Potenzierung einseitig, etwa nach der Seite des Koloristischen hin oder des „seelischen Gehalts“, so mag es freilich erscheinen, als sei eine „neue Kunst“ auf dem Marsche, und doch braucht dies nichts anderes sein als Manier. Aber die neue Erscheinung wirkt in irgend einer Weise auf den Durchschnitt des Kunstpublikums befremdlich, es reißt diese Leute, die alles gerne wohlgeordnet in ihre Schublade legen, aus ihrer Bequemlichkeit und rüttelt an ihrem götzenhaften Kunstideal. Da hat

man die porzellanglatte Malerei von Jugend auf als etwas Schönes verehrt, hat die akademische Komposition als den Inbegriff des Guten hingenommen, hat sich von den Bildern Geschichten erzählen lassen, hat die dunklen, schmierigen Schatten für richtig gehalten, war empört, wenn ein Bild ein wirkliches Grün, ein wirkliches Gelb enthielt, hatte Sauberkeit der Ausführung und vor allem den Fleiß für die Hauptsache gehalten, und da kam nun einer und sagte: Schwindel — auf all das kommt es in der Kunst nicht an. Es ist eine grundfalsche Aesthetik, die von euch Besitz ergriffen hat. Ein Bild ist vor allem um seiner selbst willen da — es ist kein Mittel zu irgend einem unterhaltsamen Zweck. In der Malerei aber ist süße Glätte nicht der Endzweck. Und ein Bild braucht nicht dunkel zu sein: seht in den Tag hinein, er ist hell und luftig, und die Farben stehen ungebrochen nebeneinander, und die Schatten sind bunt und klar, und es gibt ein wirkliches Grün und ein wirkliches Gelb. Und um echte Kunst zu geben, ist nicht Akribie der Ausführung und der Fleiß der Details notwendig — Temperament ist viel besser und wichtiger. Emile Zola hat's gesagt: „Was uns nottut, ist die Sonne, die freie Luft, eine helle und junge Malerei." Und der deutsche Maler Anselm Feuerbach hat ähnlich vom Maler nur diese vier Dinge verlangt: „ein weiches Herz, ein feines Auge, eine leichte Hand und — immer frisch gewaschene Pinsel".

Das sind ästhetische Grundsätze, die uns ohne weiteres eingehen, die uns nicht revolutionär, nicht himmelstürmerisch erscheinen. Nicht einmal neu, denn wir wissen, daß sie den besten Alten als Prinzipien galten. Wir wissen das, wie wir wissen, daß Manets Kunst nicht vom Himmel gefallen ist, sondern daß sie sich anschloß an alte Meister und über dieser Basis den eigenen Bau türmte. Da

EDOUARD MANET — STIERKAMPF (1865)

EDOUARD MANET SPANISCHES BALLETT (1862)

Feuerbach, Viktor Müller — viel besucht wurde. Diesen Erstlingswerken folgte eine Reihe von Gemälden, die unter dem Eindruck von ausgedehnten Reisen und Galeriestudien in Italien, Deutschland und Holland konzipiert wurden. „Die überraschte Nymphe" zeigt Manet im Bann der Venezianer. Und wie sehr ihm das, was er von Velasquez, Greco, Goya sah, imponiert haben muß, dafür legen die meisten der Bilder, die in dem Lustrum 1860—65 entstanden, Zeugnis ab. Wobei nicht vergessen werden darf, daß Manet erst im Jahre 1865 das Prado in Madrid kennen lernte, und daß er seine Kenntnis spanischer Kunst vor diesem Zeitraum im wesentlichen aus Reproduktionen und Kopien und aus den in französischen, italienischen, deutschen und niederländischen Museen zerstreuten spanischen Bildern schöpfte.

wir heute bedeutend an Distanz zu Manet gewonnen haben, können wir mit lichter Klarheit durchschauen, wie sich sein Werk in den Entwicklungsgang der Kunst eingliedert. Wir können, dem Meister gegenüber in Liebe und Haß weniger leidenschaftlich als seine eigene Zeit, die Zusammenhänge seiner Kunst mit ihren Vorgängern und Nachfolgern leichter überblicken als Manets Zeitgenossen, die allzusehr der kritischen Fliege Carlyles gleichen, jener Fliege, die an einem mächtigen Hauptgesims herumklettert, alles auf das Gründlichste betastet und von dem Ganzen doch nimmermehr einen Eindruck erhält.

Wäre Manets Kunst wirklich etwas ganz Neues, etwas ganz Unerwartetes, so müßte sie sich uns auch als aus einem Guß darstellen, so dürfte es in dieser ganzen Künstlerlaufbahn keine Entwicklung geben. Manet hätte dann seinen „Absinthtrinker" (Abb. S. 146) im nämlichen Stil und mit den gleichen Malmitteln darstellen müssen wie das im Jahre 1882 entstandene „Haus in Rueil", ein Gemälde, das heute als der letzte starke Ausdruck Manetscher Kunst eine besondere Zierde der Berliner Nationalgalerie bildet.

Coutures Schüler, mag er tausendmal mit seinem Lehrer uneinig gewesen sein, ist Manet in allen Bildern, die noch in den fünfziger Jahren entstanden sind; selbst das Doppelporträt der Eltern (1860) (Abb. Jahrg. 1909/10, S. 155) weist noch auf die Provenienz aus diesem Atelier, das auch von Deutschen —

EDOUARD MANET ECCE HOMO (1865)

EDOUARD MANET — FRÜHSTÜCK IM GRÜNEN (1863)

EDOUARD MANET ZOLA (1868)

Goya ist er in seinem in vier Fassungen bekannten historischen Gemälde: „Die Erschießung des Kaisers Maximilian von Mexiko“ (Abb. Jahrg. 1909/10, S. 336) (nach der besten Fassung in der Kunsthalle in Mannheim) — ohne Goyas „Füsilierung“ könnte ich mir dieses Gemälde nicht denken... Zur nämlichen Zeit hat Manet auch Bilder von Filippo Lippi, von Tizian, Tintoretto und Delacroix kopiert, er hat sich aufs eingehendste mit Frans Hals beschäftigt und sich seinen breiten Strich zunutze gemacht, und Courbets mächtige Erscheinung ist nicht wirkungslos an ihm vorbeigegangen.

Mit all diesen Feststellungen soll der Originalität Manets nichts abgezwackt werden. Es soll vielmehr konstatiert sein, daß auch dieser Meister ein logisches Glied ist in jener Kette, die der eiserne Zwang historischer Gesetze geschmiedet hat. Es will damit nichts anderes gesagt sein, als daß sein als willkürlich verschriener Stil sozusagen ein Filtrat aus dem Besten der alten Kunst ist, und daß Manets Originalität nicht einer Gewalttätigkeit entspringt, sondern daß sie eine Kristallisation ist. Auf dem Grund stehend, den ihm Jahrhunderte gebaut, konnte Manet im letzten Jahrzehnt seines

„Der spanische Sänger“, „Die Studenten von Salamanca“, „Das Atelier des Velasquez“, „Das spanische Ballett“ (Abb. S. 150), „Der Majo“, „Lola de Valence“ (Abb. S. 148), „Mlle V... als Espada“, „Junge Frau als Torero kostümiert“, verschiedene „Stierkämpfe“ — all diese Werke der spanischen Periode Manets beweisen, wie gründlich er sich die iberischen Klassiker eingekörpert hat. Sie beweisen es äußerlich und schon dem Titel nach, wie es Werke wie „Olympia“ (Abb. Jahrg. 1909/10 geg. S. 145) und das „Frühstück im Grünen“ (Abb. S. 151) innerlich beweisen. Eine Parallele zwischen Manets „Olympia“ und Goyas nackter „Maja“ kann ohne Gewaltsamkeit gezogen werden. Ein Meisterwerk jedes der beiden Bilder. Goya beweglicher, nervöser, diffiziler, etwas noch von Bouchers Rokoko inspiriert; Manet ernst, ruhig, statuarisch. Er steht mit diesem dem Goya im Motiv ähnelnden Werk Velasquez nicht ferne, so weit es auf die innere Struktur der Kunst ankommt. Ihn deswegen freilich „Velasquez redivivus“ zu nennen, wie es geschah, scheint mir nicht anzugehen. Ganz

Schaffens ins Blaue greifen und Neuland suchen. „Der Balkon“ (Abb. S. 155), „Das Frühstück im Atelier“ (Abb. geg. S. 145), das „Bildnis der Eva Gonzalès“, der „Bon Bock“ (Abb. S. 157) — sie sind die ausschlaggebenden Werke des Uebergangs. Hier geht der Künstler leichter von der Tradition ab, die ihm bis etwa zum Jahre 1870 unbedingte Führerin gewesen. Er strebt immer mehr ins Helle, zu Licht und Luft. Das Wort Pleinair gewinnt für ihn programmatische Bedeutung. Es entstehen die köstlich luftigen Strand- und Seebilder, Landschaften und Gartenstücke. Nun begreifen wir, warum uns die moderne Kunst immer wieder vor Landschaften hinstellt. Wie war es doch, was Zola sagte: Sonne, freie Luft, helle und junge Malerei. Das Licht und die Luft dringen ein in den Innenraum. Sie fluten in Nanas (Abb. S. 165) japanisches Boudoir, (ach, wie zärtlich liebt man plötzlich die früher als bizarr verketzerte Kunst Nippons!), sie spielen um die zum Stilleben gehäuften Aepfel (Abb. S. 168) und geben jedem Gegenstand Plastik und unerwartetes Leben. Die Kon-

vention der mildernden, überleitenden halben Töne fällt. Die Farbe schreit und jubelt. Die Freude an der Farbe ist wieder erwacht. Und jetzt gibt es Bilder, auf denen es so bunt zugeht wie auf einem schönen, alten Perserteppich.

Manet ist es nicht allein, der so malt. Verachtet ihn auch die Menge, die nicht mitkommt, die aus Bequemlichkeit einem Gemälde gegenüber die Augen nicht einstellt, als gälte es Natur zu sehen, sondern die an Bildkonventionen hängen bleibt, so ist es doch eine kleine Schar von Freunden, die sich um ihn sammelt. Maler, die vielleicht das Außergewöhnliche seiner Kunst angelockt hatte, die aber bald den dauernden Wert seiner Kunst erkannten und die in dem Künstler, den das Publikum als Bluffeur verschrien hatte, einen Menschen fanden. Der tüchtige Fantin-Latour hat ein Bild gemalt, das heute im Musée de Luxembourg hängt; es heißt „Das Atelier von Batignolles“. Man hätte es auch „Manets Triumph“ taufen können, denn es ist in der Tat eine Glorifikation des Meisters. Er selbst ist an der Staffelei sitzend dargestellt (in wundervoller Porträttreue, Abb. S. 145), um ihn Freunde und Anhänger: Claude Monet, Renoir und der Deutsche Scholderer sind deutlich zu erkennen. Sie verfolgen Manets Pinselstriche — er malt Astrucs Bildnis. Wie eine Offenbarung erscheint ihnen diese Kunst. Manets Charakter als des Begründers einer großen bedeutungsvollen Schule (d. h. groß und bedeutungsvoll und ins Weite gehend wurde sie erst nach ihres Begründers Tod) drückt das Bild sozusagen prophetisch aus.

Die aus dieser Schule — das Wort im weitesten Verstand — hervorgingen, nennt man Impressionisten, ihre Richtung Impressionismus. Als sich die Schrecken des Krieges verzogen hatten, im Spätjahr 1871, stellte die kleine Künstlergruppe, die Manet zum Mittelpunkt hatte, bei Nadar in Paris kollektiv aus. Damals hing man ihnen den Namen „Impressionisten“ ironisch an; „Impressionist“ war im Munde des guten Kunstbürgers eine beleidigende Schmähung. Man hieß diese Künstler so, weil sie angeblich nur einen blassen Eindruck von den Dingen gaben, nicht die Dinge selbst. Weil sie es gut sein ließen, anzudeuten, was sie meinten und wollten, und ihre Bilder nicht mit peinlichem Fleiß zu Ende führten. Das hatte man namentlich auch an Manet zu tadeln, und man kann sich heute noch einigermaßen in den Zorn dieser braven Leute hineindenken, wenn man Manets Pastelle betrachtet. Hat doch selbst Menzel, der sonst für wahre Kunst, auch wenn sie nicht von seinen Gnaden war, eine feine Witterung besaß, von den Impressionisten als von Faulpelzen gesprochen; eben weil sie nur Studien, immer nur Studien gäben, nie ein fertiges, abgerundetes Bild. Ihm, dem in frederizianischer Strenge Gehärteten, mochte eine leichte, lockere Malerei, eine Geringschätzung der äußeren Form verbrecherisch erscheinen; wer aber voraussetzungslos, gerecht und unparteiisch urteilt, darf demgegenüber die gallische Provenienz der impressionistischen Bilder ins Feld führen und darf an all die Freude erinnern, die wir an Werken der Primitiven, sei es an ägyptischen Malereien, an byzantinischen Mosaiken, sei es an Gemälden des Quattrocento, haben. . .

EDOUARD MANET DAME MIT PAPAGEI (1868)

EDOUARD MANET DER STRAND VON BOULOGNE (1870)

Die Impressionisten selbst, jene, die man so genannt, nahmen die Bezeichnung kampffroh auf und trugen den Namen hinfort als Ehrentitel. Und so tat auch die Kritik nach dem Beispiel Jules Claretties, der das Wort als erster ernsthaft gebrauchte. Der Impressionismus aber marschiert. Er ist untilgbar, er ist so sehr eine Entwicklungsnotwendigkeit gewesen, daß er jetzt schon ein historisches Entwicklungsmoment der Malerei geworden ist. . . . Nicht nur durch eigene Werke wird Edouard Manet fortleben, sondern auch durch die „Richtung", der er, die beste alte Kunst neubelebend, die Bahnen wies. So gilt es also mit Recht, was ihm ein Freund in feinem Wortspiel ins Grab nachrief: Manet — manebit: Manet — er wird bestehen bleiben, wie er besteht.

EDOUARD MANET FRAU DE NITTIS (1870)

EDOUARD MANET
DER BALKON (1869)

EDOUARD MANET RENNEN IN LONGCHAMP (1871)

DIE HISTORISCHEN GRUNDLAGEN DER HELL- UND FREILICHTMALEREI

Von Prof. Dr. BERTHOLD HAENDCKE

I

Wollen wir in irgendwelche Gedankenmassen Ordnung bringen, so systematisieren wir. Ein gefährliches Unternehmen, denn wir sondern dann gar zu leicht in viel zu scharfumrissener Weise. Dies gilt auch für die Systematisierung der Epochen der Geschichte. Es ist fast schon ein Glaubenssatz geworden, daß erst in der „Renaissance"-Zeit die Christen zum Leben für das Diesseits erwacht seien, daß diese Periode vor allen andern *die* Menschen hervorgebracht, die sich selbst vertrauend den Widerwärtigkeiten des Lebens entgegengestellt, die zuerst in Wahrheit den Willen zur Tat besessen hatten. Ist die ungeheure Arbeit, die z. B. die Kultivierung Germaniens verlangte — seit dem 10. Jahrhundert wurden auch die slavischen Länder jenseits der Elbe wieder germanisiert —, ist das zielbewußte Schaffen, das die Staatengründungen diesseits wie jenseits der Alpen, die Entwicklung der Städte brachte, die den Handel und Wandel

EDOUARD MANET IM HAFEN VON BORDEAUX (1871)

EDOUARD MANET
LE BON BOCK (1873)

EDOUARD MANET IM BOOT (1873)

erblühen ließ, ist das geistige Ringen, das der Dichtkunst und den Wissenschaften einen festen Boden bereitete, geschaffen, ist die Fülle an Lustbarkeiten, der sich die Menschen des Mittelalters erfreuten, von weltabgekehrten Mönchen oder gar von vor sich hindämmernden Schwächlingen geboten? Aus diesem ganz gewaltigen, zielbewußten, dem Leben zugewandten Schaffen dieser Männer des Mittelalters erwuchs allmählich ein gefestigtes Dasein, dessen reichere Mittel in ruhigerem Selbstvertrauen, in den folgenden Jahrhunderten der Einzelne leichter verwerten konnte. Dies ungehemmter vorandrängende Dasein nennen wir die „Renaissance", weil die Italiener sich genügend der fremden Einflüsse bemächtigt hatten, um sich der großen vaterländischen Geschichte erinnern, aus ihr für die lebende Stunde Gewinn schöpfen zu können. Was Italien sich zu einem Teile aus der von ganz Europa geleisteten Arbeit nahm und zum andern Teil — weil im allgemeinen hinter Deutschland und Frankreich in der Entwicklung zurückgeblieben — aus der Antike erwarb, nämlich eine Blüteperiode menschlicher Kultur, besaß der Norden aus seiner eigenen Tätigkeit allein, aus seinem eigenen Können — unbeschadet des allgemeinen Erbes aus uralten Kulturen. Deshalb, weil das christliche Europa in seiner Gesamtheit um eine neue geistige und materielle Existenz gerungen hatte, *mußte gleichzeitig* überall ein mehr oder weniger im Grunde gleichgearteter Standpunkt erreicht werden. Darin liegt die Lösung des Rätsels beschlossen, daß diesseits wie jenseits der Alpen fast in derselben Stunde eine „Renaissance" anbrach, und zwar im 15. Jahrhundert, nachdem noch im 12. und 13. Jahrhundert der Norden dem

EDOUARD MANET DIE EISENBAHN (1873)

Süden vorangegangen war. Kraftvoll den Fährlichkeiten der Welt gegenüber und in frommen Gedanken dem Jenseits zugewandt, aber tatenfreudigen Sinnes, so müssen wir uns den Menschen des Mittelalters trotz einzelner Perioden leidenschaftlichen Schwärmens vorstellen. Die Renaissance brachte im Grunde nichts Neues, nur überall eine folgerichtige Weiterentwicklung: im Denken eine stärkere, eine tiefer dringende Skepsis, weil man schon so viel gelernt hatte, in den sinnesfrohen Künsten eine Erweiterung der Anschauung, weil man bereits so viel gesehen hatte, eine Bereicherung der „Fächer" in Architektur, Plastik und Malerei, weil man schon so viel in Herz und Sinn erlebt hatte! —

Das Mittelalter mußte sich zunächst der Baukunst widmen. Deshalb erbaute es die Häuser, in denen Gott und der Fürst wohnen sollte; deshalb errichtete es mit großem technischen Geschick, allmählich auch mit künstlerischem Geschmack, Gotteshäuser und Burgen. Der Bürger kommt vor etwa dem 13. Jahrhundert als Haus-Bauherr nicht ernstlich in Betracht. Dann nimmt er zunächst von dem Bauernhause das Vorbild und von dem Tisch seiner beiden „Herren", Kirche und Burg, die Zutaten, um jenseits der Alpen an dem stolzen Bürgersinn der alten und neuen Römer für seine Bedürfnisse Anregung und Befriedigung zu finden.

Der Bildhauer meißelt der Christenheit den Heiland und seine reiche Gefolgschaft; er gräbt in Stein und in Erz die Züge der weltlichen Herren und später, als die Bürger selbständig geworden sind, widmet er auch diesen seine Arbeit. Und da war die „Renaissance" heraufgekommen. —

EDOUARD MANET DAS ATELIER MONETS IM BOOT (1874)

Als das Dach gezimmert war, unter dem Gott der Herr und die Fürsten der Welt wohnten, als in greifbarer Form das Abbild der menschlichen Erscheinung des Erlösers, der Heiligen, der ritterlichen Männer festgehalten, da waren mittlerweile der Kopf und das Herz gar reich geworden an Gedanken und Gefühlen. Sie verlangten eine Aussprache. Es entstieg die Malerei der Versunkenheit, in die sie der Untergang der antik-heidnischen Kultur gerissen hatte.

Alle wahre Kunst ist Erleben. Und für den Menschen ist alles Erleben ein Sehen; denn nur durch irgend ein Sehen entsteht in uns eine Vorstellung. Als die Künstler die Malerei entwickeln wollten, mußten sie vor der Welt die Augen weit und scharf beobachtend aufmachen. Die Maler fanden durch die Bildhauer das Feld bereitet. Die Plastik hatte im 14. Jahrhundert als Idealbildnerin immer mehr lyrische Elemente aufgenommen und wiederum als Grabdenkmälerplastik ständig sorgsamer auf die Zufälligkeiten der äußeren Erscheinung geachtet. Die Technik der Maler war in zunehmendem Maße, zu *einem* Teil weil die Gotik der kirchlichen Malerei die Wandflächen für das Fresko genommen hatte, die der Miniaturmalerei, der Feinmalerei in Wasserfarben bezw. die Tafelmalerei in Tempera geworden. So war der Tafelmalerei in ihrer Besonderheit vorgearbeitet. Sie setzte hier fort, wie die Renaissance das Mittelalter.

Die Maler suchten ganz naturgemäß, nicht gleich den Bildhauern eine Stärkung des Formen-, sondern des Farbensinnes. Deshalb mußten sie der freien Natur, Gottes weiter Welt, der Landschaft, aber auch dem Interieur, dem Porträt, allen Lebewesen sich zuwenden. Sie mußten aus dem Atelier heraus und vor die Türe treten. Hier sahen sie die lichtüberstrahlte, freie Gotteswelt, hell im Sonnenglanze vor sich liegen. Daß die Maler damals so vorgegangen sind, haben sie uns nicht gesagt; aber ein moderner Maler, der unter sonst ähnlichen Verhältnissen sich entwickelt hat, kann uns hier als Kronzeuge dienen. Runge schreibt in seinen hinterlassenen Schriften, also vom Beginn des 19. Jahrhunderts: . . Wenn du zuerst das Violette suchst, wirst du es bald

EDOUARD MANET
DER SÄNGER FAURE ALS HAMLET (1877)

in der zarten Helligkeit der Levkoien, bald in den dunklen Schatten an den tiefen Veilchen entdecken und der Sinn wird nicht wissen, welches er mehr liebt; denn bald leuchtet eine Farbe so schön in der Helligkeit und bald zieht sie in die Tiefe zu sich. — Wenn so dich das Grüne der Wiesen, die saftige Vegetation in dem tauigen Grase und das zarte Weben eines jungen Buchenwaldes, wie die kristallen grüne Woge lockt, wann leuchtet es dir am schönsten entgegen, in der Helligkeit des Sonnenscheins oder in der Stille des Schattens? ... Es drängt sich alles zur Landschaft..! — So sahen und empfanden auch die Maler des 15. Jahrhunderts. Deshalb bieten sie eine Hellmalerei, die der Natur. Die Guasche- und Tempera- wie Freskomalerei unterstützten diese Neigung, denn die Skala der hellen Töne ist bekanntlich bei jeder Wasserfarbe eine sehr ausgedehnte. Auch die „Oelmalerei", welche die Gebrüder van Eyck zu Beginn des 15. Jahrhunderts erfanden, brachte hierin keine Aenderung, denn diese Oelmalerei beruhte darauf, daß die Künstler aus dem fetten, zähen Firnisbindemittel der früheren Zeit ein wassermischbares, bis zu jedem Grade verdünnbares Malmittel zu bereiten lehrten. Trotz alledem finden sich in den Gemälden der großen Niederländer und auch der deutschen Maler des 15. Jahrhunderts bereits die charakteristischen Eigenheiten der „Atelier-Malerei" im Gegensatz zur Freilichtmalerei.

Wie besonders aus einer Reihe von Landschaft- und Stadtporträts unleugbar erwiesen ist, haben die alten Maler ihre Bildtafeln vor der Natur aufgestellt und angesichts dieser sie abgezeichnet und abgemalt. Aus diesem Grunde sind die landschaftlichen Einzelheiten durchweg in hellen, zarten Farben gehalten. Feines Licht umspielt bei den besten Malern Baum und Strauch, ohne daß etwa die besonderen atmosphärischen Schönheiten, die Luft gemalt wären, denn auf der Zeichnung, nicht auf der Tonmalerei, der Malerei schlechthin, beruhten in *erster* Linie diese Gemälde. Ein Beweis liegt unter andern in dem ganz schematisch verwendeten und abgewandelten Fleischton. Dazu trat der Zwang der Technik. Diese erlaubte zwar ein Naß in Naßarbeiten, aber untersagte das Fertigmachen vor der Natur, zwang zum Vollenden, zum Ausarbeiten im Atelier. Außerdem dachte natürlich niemand daran, die Modelle, die Gruppen im Freien zu malen. Aus diesem Grunde sind die landschaftlichen Formen vor der lichtüberströmten Natur studiert, in Hellmalerei gehalten, die Figuren in dem gedämpfteren Licht des nur durch ein Fenster, das Butzenscheiben schloß, erhellten Raumes gemalt. Die hellen Farben des einen Teiles, die dunkleren des andern treten schroff gegeneinander, weniger aus Mangel an Kenntnis der Lichtperspektive schlechthin, als aus mangelnder Fähigkeit, diese beiden unter verschiedenartigen Umständen entstandenen Einzelheiten des Bildes innig miteinander verbinden zu können. Ueberdies hinderte die Arbeitsweise, die sorgsam ein Stück nach dem andern auszuzeichnen, auszumalen, mosaikartig zusammenzuarbeiten zwang.

EDOUARD MANET BILDNIS ROCHEFORTS (1881)

(Der Schluß folgt)

EDOUARD MANET IM CAFÉ (1878)

VON AUSSTELLUNGEN

BERLIN. *Gurlitt* brachte nach einer Ausstellung von Landschaften TONI STADLERS und einigen älteren Arbeiten von LIEBERMANN, TRÜBNER und guten neueren Bildern von UHDE, eine Gedächtnisausstellung für LOUIS GURLITT, den tüchtigen Landschafter, dessen Sohn der Begründer der bekannten Kunsthandlung war, und eine Kollektion von Werken ALBERTS VON KELLER, dessen Werke an dieser Stelle häufig besprochen wurden. Bei *Schulte* sieht man eine Gedächtnisausstellung des im Anfang dieses Jahres verstorbenen PAUL HÖCKER, dessen gefälligen Arbeiten, die eigentlich nur in den Studien das gute malerische Talent verraten, man den einstigen Mitbegründer der Münchener Secession nicht ansieht. FRITZ OSSWALD, der nun zu den ständigen Gästen auch der Berliner Ausstellungen zählt, ist wieder mit einer umfangreichen Kollektion vertreten, und seine gefälligen Arbeiten sind gewiß, stets ihre Liebhaber zu finden. JOSEPH OPPENHEIMER hat keine so frische Malerei mehr zu zeigen wie das Damenporträt des letzten Sommers. Er ist ein geschmackvoller Maler, der seiner Effekte sicher ist, ist aber zu verschiedenartig, um als künstlerische Persönlichkeit eigentlich faßbar zu sein. Der erfreulichste Eindruck bleibt die Kollektion von HANS BEATUS WIELAND, der in dem fröhlichen Blau-Weiß seiner frischen Schneebilder sich als ein rechtes bayerisches Landeskind erweist, wenn er auch von Geburt ein Schweizer ist. Die ernste Strenge der Schweizer liegt ihm fern, dafür fand er den leichten Ton der Münchener Dekorativen, der sich in breiten Wandflächen gewiß noch glücklicher ausleben könnte als im engen Rahmen des Staffeleibildes. — Einer interessanten kleinen Veranstaltung sei zum Schluß noch gedacht, einer Ausstellung von Zeichnungen aus alten Skizzenbüchern LUDWIG PIETSCHS in der Kunsthandlung *de Burlet.* Besonders stofflich sind die Zeichnungen aus dem Kriegsjahre 1870 und die Bildnisse bekannter Persönlichkeiten von Interesse, aber zudem findet man in dem heut der lebenden Kunst so ganz entfremdeten Kritiker einen feinen Zeichner, in dessen Arbeiten die gute Berliner Tradition, die von Krüger zu Menzel führte, lebendig war. Und man begreift, wenn man diese Arbeiten gesehen hat, daß der Schriftsteller, der seit 30 Jahren auf jede künstlerische Tätigkeit verzichtete, auch in der Gesinnung niemals den Standpunkt der siebziger Jahre verlassen konnte, da er als Künstler nur schaffend, nicht aber rein miterlebend die Wandlungen in der zeitgenössischen Kunstentwicklung zu begreifen imstande gewesen wäre. GLASER

MÜNCHEN. Zwei Franzosen aus der klassischen „École des Batignolles“ kann man auf Grund prächtiger Kollektionen in Thannhausers „Moderner

EDOUARD MANET — MANETS GARTEN (1881)

EDOUARD MANET — LA RUE DE BERNE (1878)

EDOUARD MANET
NANA (1877)

Galerie“ studieren: CAMILLE PISSARRO (1830—1904) und ALFRED SISLEY (1839—1899). Pissarros dreiunddreißig Gemälde verteilen sich auf den Zeitraum von 1868—1903, Sisley ist mit elf Werken, datiert von 1875—1894, vertreten. Beide Meister können also, wenigstens in Stichproben, auch hinsichtlich ihres Entwicklungsganges erkannt werden. Es ist interessant, wahrzunehmen, wie Pissarro einen viel weiteren Weg durchläuft als Sisley. Pissarro geht von Corot und den Meistern von 1830 aus, er gerät in die Nähe Manets und das entscheidet, aber die konsequente Verfolgung und Differenzierung von Manets Lehre führt ihn in nächste Nachbarschaft der Pointillisten, der Neo-Impressionisten. Seine Motive sind vor allem die Stadtbilder — das bunte Leben und Treiben auf den Boulevards von Paris hält er mit feinem, oft ein wenig nervösem Pinsel aus japanisierender Vogelschau fest... Sisleys Entwicklung ist unkomplizierter. Auch für seine Kunst ist die Bekanntschaft mit Manet das entscheidende Moment. In seinen Landschaften, deren Motive ihm namentlich die Seine und ihre Ufer liefern, jagt er dem Spiel des Lichts nach; daneben hält er auf eine kräftige Palette und erzielt seine delikaten, oft an Turner gemahnenden koloristischen Effekte durch die Operation mit Komplementärfarben. Die junge Münchner Künstlerschaft kann durch das Studium dieser beiden Meister außerordentlich viel lernen, aber sie darf ihre Art nicht wahllos übernehmen und zur Manier verwässern, sondern sie lerne erkennen, wie diese Maler hinter den ewigen Geheimnissen der Natur her waren, wie sie ihnen Netze stellten, um sie für ihre Kunst einzufangen... Ein Schüler der Franzosen in diesem guten Sinn ist AMANDUS FAURE, der vor kurzem im Kunstverein ein Sälchen mit neuen Werken füllte. Noch zittert etwas von seiner früheren finsteren Braunmalerei mit den brennend aufgesetzten farbigen Knalleffekten auch in dieser neuen Entwicklungsstufe des Künstlers nach, zumal wenn er Varietészenen und Theaterinterieurs malt, aber schon ist der Schritt ins Freie und zu dem aus Frankreich importierten Flimmerlicht getan. Eine Reise durch Süditalien und Nordafrika ließ auch ihm die Sonne aufgehen. Ein wundervolles Bild ist die „Straße der schönen Frauen in Neapel“ — maltechnisch stelle ich es den besten Franzosen gleich, dabei ist es von der anmutigen Grazie eines Guardi in Motiv und Komposition.

An der gleichen Stelle kam mit einer aus dem Nachlaß arrangierten Ausstellung der kürzlich verstorbene WILLROIDER zu Wort, ohne daß wir dadurch etwas sonderlich Neues über den sympathischen Künstler erfuhren. Die Mischung seines Stils aus Idylle und Monumentalität, Konservativismus und Moderne, die ihn so recht als den Typus unserer Uebergangszeit erscheinen läßt (das aber, ohne irgendwie an seiner Bedeutung als ausgezeichneter Landschafter rütteln zu wollen), tat sich wieder deutlich kund. — RICHARD KAISER ist ein bewußter

EDOUARD MANET DIE BAR (1882)

EDOUARD MANET JUNGE FRAU MIT SONNENSCHIRM (1881)

moderner Landschafter — manche seiner Bilder streben ins Monumentale, aber es ist keine Monumentalität, die nach Metern gemessen werden kann. Daß Kaisers Kunst so großen, starken Eindruck hinterläßt, liegt in Licht und Farbe, diese Land schaften haben inneres Leuchten. Manchmal erinnert mich das Zusammenklingen des Kaiserschen Kolorits an Sisley, aber Kaiser ist härter. Und sein zeichnerischer Stil ist weniger schmiegsam. Er ist Deutscher, das macht's. Es trägt sehr zur schönen Wirkung der Ausstellung bei, daß Kaiser zwischen seine Landschaften, die man bei Heinemann sehen kann, figürliche Werke seines Freundes HERMANN GRÖBER einstreute, eines Künstlers, der nicht nur als ausgezeichneter Lehrer einen berechtigten Ruf genießt, sondern der auch selbst durch einen Leiblschen Zug von Sachlichkeit und Gestaltungskraft sich hervortut.
G. J. W.

WIEN. Die heurige Herbstausstellung im *Künstlerhaus* bringt wieder vielerlei Mittelgut oder doch, wenn man die oft genannten Namen betrachtet, selbstverständlich Gutes, ohne daß sich etwas besonders Erhebliches daraus hervorhöbe. Nur eine der mehreren Kollektionen, mit denen das Gewimmel durchsetzt ist, fordert laute Anerkennung heraus, und da handelt es sich leider um einen früh Verstorbenen, den Landschafter RUDOLF QUITTNER. Er hat sich in Paris recht international geschult und ist zu einem das Impressionistische in der Naturtreue mit der dekorativen Fernwirkung vermählenden Stil gelangt. Eine zweite Gedächtnisausstellung führt uns noch einmal vor, was KARL FREIHERR VON MERODE geleistet hat, in kleinen schummrigen Genrebildchen von der Straße und aus Schmiedewerkstätten, ohne Anmaßung, aber auch ohne persönliche Eindringlichkeit. Einen ähnlichen Weg scheint, künstlerisch genommen, einer aus dem jüngsten Nachwuchse gehen zu wollen, denn FRANZ WINDHAGER zeigt sich in seinen kleinen Gemälden, mit denen er eine ganze Wand dicht behängt hat, auf den Spuren der

holländischen und der ihnen nachtretenden deutschen Kleinmeister, freilich mit viel Farbenwitz und Humor in der Erfindung. HANS TEMPLE, ein beliebter Porträtist der Wiener Gesellschaft, hat diesmal ein ganzes Kabinett für sich, wo er auch die Ergebnisse eines sommerlichen Studienaufenthaltes in Holland darbringt. Endlich ist eine Reihe von schlichten Naturstudien des Landschafters GEORG HOLUB zu erwähnen. — Die Kunstsalons vereinigen sich in ihren Darbietungen zu einem bunten Reigen: In der *Galerie Miethke* hat LUDWIG MICHALEK ein umfassendes Bild seines Schaffens gegeben. Am bekanntesten ist er wohl als Graphiker, und im besondern als Radierer, dem keine der auf der Kupferplatte versuchten technischen Möglichkeiten die Herrschaft versagt. Er braucht, obwohl er sich sonst gern auf die intime Wirkung beschränkt, auch das monumental große Format nicht zu scheuen, Beweis dessen die „Bohrung im Tauerntunnel", die hier von den kraftvollen Vorstudien umgeben erscheint. Viele mit der kalten Nadel gearbeitete Blätter zeigen Michalek in unmittelbarem Kontakt mit der Natur, ebenso die farbigen Zeichnungen, aus denen sich, mit den Federskizzen vereint, ein Reisetagebuch zusammenstellen ließe. Eine stattliche Reihe Porträts sind als rein malerische Leistungen zu betrachten, und dabei halten sie auch der psychologischen Prüfung stand, was bei einem in seine Objekte so liebevoll versenkten Künstler nicht eben erstaunlich ist. Daß Michalek mit warmem Empfinden die Dinge erschaut, wird einem nicht zuletzt aus den, dem Motiv nach oft unscheinbaren, Landschaften klar. Besonders die Pastellstifte, die ihm ungemein gefügig in der Hand liegen, zeitigen auf allen Darstellungsgebieten dem Maler Michalek die schönsten Wirkungen, wie einst die farbige Aquatinta dem Radierer. — Bei *Heller* beherrschen jetzt *Schwedische Graphiker* das Feld, wo vorher ARNOLD SCHÖNBERG seine Malversuche dargeboten hatte, die hinter all dem Stümperhaften und Widerlichen einiges Talent ahnen lassen, das sich ja mit unbestreitbarem kombinatorischem Können schon in seinen Tondichtungen geoffenbart hat, mögen diese auch bei dem großen Publikum nur einen mißtönenden Widerhall gefunden haben. In der *Galerie Arnot* haben Mitglieder der Gesellschaft *L'art contemporain d'Anvers* ihre schwerblütige und schwermütige Kunst gezeigt, am hellsten in den Landschaften von EMIL CLAUS, am poetischsten durch die Kircheninterieurs von DELAUNOIS. EMIL VLOORS mit südlichen Motiven, CHARLES MERTENS, der einmal sehr an Evenepoel gemahnt, FRANZ HENS und den kompakt malenden RICHARD BASELEER lernte Wien wohl erst bei dieser Gelegenheit kennen; V. CH. HAGEMANN mit seinen rassenhaft merkwürdigen Typen ist wohl von Israëls abhängig, WALTER VAES und JACOB SMITS, doch der gewaltigste unter allen, waren hier nur andeutungsweise zu würdigen. — Den *Salon Pisko* füllt eine beträchtliche Anzahl von Werken des Tiermalers FRANZ VON PAUSINGER, die einen Ueberblick über sein Gesamtschaffen gestatten, von den frühen Orientbildern an, über gelegentliche Studien an Rindern, die ihm am farbig wärmsten gelangen, bis zu den so naturwahren, aus scharfem Jägerauge erschauten Hochgebirgsszenerien mit Gemsen und Hirschen. K.

EDOUARD MANET — STILLEBEN (1877)

Redaktionsschluß: 22. November 1910 — Ausgabe: 8. Dezember 1910
Herausgeber: F. SCHWARTZ. Für die Redaktion verantwortlich: P. KIRCHGRABER. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G. Sämtlich in München

Mit Genehmigung des Verlages
H. O. Miethke, Wien

FERDINAND HODLER
HEILIGE STUNDE

ALBERT WELTI — MOSAIKENTWURF FÜR EIN GRABDENKMAL

VON SCHWEIZERISCHER KUNST

Von ALBERT GESSLER-Basel

Vor einiger Zeit habe ich wieder einmal das Berner Kunstmuseum durchschritten. Man nimmt von dort zwei ganz große Eindrücke mit: Karl Stauffer und Hodler. Stauffers „Gekreuzigter", ferner ein liegender Leichnam, vor allem die Bildnisse sind jedesmal wieder Offenbarungen großer Kunst und für den Beschauer Erlebnisse. Auch Böcklin, Sandreuter, Stückelberg, Stäbli und Grob, sowie der jüngstverstorbene Anker sind in Bern mit guten Bildern vertreten; aus diesen Toten ragt jedoch Stauffer mächtig heraus.

Aber der am gewaltigsten Hervortretende ist ein Lebender, FERDINAND HODLER.*) Im Treppenhause sind, nicht so schlecht, wie manche sagen, allerdings auch nicht tadellos, seine Hauptwerke aufgehängt: „Die Nacht", „Der Tag", „Enttäuschte Seelen", „Eurhythmie", „Empfindungen" und „Tell". — „Nacht", „Die Enttäuschten" und die fünf wandelnden Greise der „Eurhythmie" sind wohl heute unumstritten als Meisterwerke anerkannt; der Kampf um sie ist verstummt wie derjenige um den „Rückzug von Marignano" in der Waffenhalle des schweizerischen Landesmuseums in Zürich. Mit dem „Tag" kann sich mancher noch nicht befreunden; Hodler hat auch selbst das Bild nochmals gemalt und dabei die fünf Figuren auf drei reduziert. „Empfindungen", das Monumentalbild mit den vier schreitenden Frauenfiguren, wird einstweilen von platten Mißverständlingen und feigen Neidhammeln noch befehdet; es wird sich aber durchsetzen, ebenso der „Tell", dessen elementarer Kraft, in der sich plastische Wucht mit primitiver Empfindung vereinigt, sich schließlich niemand wird entziehen können.

*) Ueber Hodler siehe auch den Aufsatz im Jahrgang 1900/1901, S. 369 u. f. dieser Zeitschrift, in dem die meisten der hier zitierten Hodlerschen Werke abgebildet sind.

EDOUARD VALLET SONNTAGMORGEN

einfachen „Schwingerumzug", dann mit der „Heiligen Stunde" (Abb. geg. S. 169), die, in die Mauer eingelassen und schon durch eine Flucht von Zimmern sichtbar, eine ideale, dem freudig leuchtenden Sujet durchaus gemäße Aufstellung gefunden hat. Sodann besitzt dieses Zürcher Kunsthaus ein paar Kriegerfiguren, die, gut plaziert, die Größe des Malers ebenfalls durchaus zur Geltung kommen lassen. Hodler als Landschafter und Porträtist tritt weniger hervor; hingegen besitzen da Basel, Lausanne, Neuenburg und Bern ausgezeichnete Spezimina. Die stilisierte Landschaft Hodlers ist von einer Klarheit in der Farbe und von einer linearen Abgewogenheit ohnegleichen.

Es gibt, aus tausenden von Telldarstellungen, endlich zwei Haupttypen: erstens den aus Schillers Auffassung heraus empfundenen markig edlen Heldentypus Ernst Stückelbergs, den dann das bekannte Altorfer Standbild von Richard Kißling ins Plastische übersetzt hat; zweitens diesen, die Wildheit und das Ursprünglichste, Allerelementarste nur durch die Straffheit der Linie bändigenden Hodlerschen Tell. Soll ich hier Hodlers Art, seine aufs Großdekorative gerichtete, es eigentlich neu schaffende monumentale Linien- und Flächenkunst, auch seine Farbenkunst — man redet wenig davon, aber sein „Holzfäller" in der „X. Nationalen Kunstausstellung der Schweiz" war auch farbig, in seinem Grün, Rot, Weiß, Blau eine bedeutsame Tat — nochmals charakterisieren? Nein. Man kennt sie und achtet sie; sie ist von einzigartiger Größe. Ich wende lieber den Blick noch ins neue, vornehm einfache Zürcher Kunsthaus, das im Frühjahr 1910 eröffnet worden ist, den Bau des Architekten Karl Moser. Auch dort ist Hodler vorzüglich vertreten, zunächst mit dem so schlicht-kräftigen,

Wirklich ohnegleichen; denn die große Schar Jüngerer, die in seinen Bahnen wandelt, erreicht ihn nicht. Sie haben zwar etwas zustande gebracht, was an Hodler erinnert; im Landschaftlichen besonders dominiert das Harte, Scharfe, Eckige, das Helle, Kühle, das Flächige, Linienstrenge; es stammt von Hodler, und die so malen, hören sich gern „moderne Schweizerschule" nennen. Es ist aber in ihrer Produktion so viel Gleichartiges, nahezu Schablonenhaftes, daß man bei diesen Ueberwindern des Konventionellen fast wieder von einer Art Konvention sprechen kann.

Von solcher kommt nur frei, wer unter diesen Berner, Aarauer und Zürcher Malern selbst etwas Eigenes hat und ist. Ich nenne da in erster Linie Plinio Colombi, dessen Landschaften (Abb. S. 171) — vornehmlich Winterdarstellungen — eigenartig charakteristische Wirkung ausüben: die hellen Flächen sind derart als Flächen wirksam, die vertikal und parallel dazu entwickelten Baum-, Busch-, Berg-Elemente so selbstverständlich hervorgebracht, daß Bilder von ganz neuen, packenden Stim-

PLINIO COLOMBI SCHNEESCHMELZE

mungsmöglichkeiten entstehen. Colombi darf auch als hervorragender Radierer genannt werden: Massen und Linien, Licht und Schatten verteilen sich auf seinen Blättern in feinst dekorativer, sofort überzeugender und fesselnder Weise. Colombi ist der hodler-freieste „moderne Schweizer". — Immerhin gelingt es auch anderen, ihre Eigenart festzuhalten oder sie nach und nach, aus starker Hodler-Nachahmung, schließlich herauszuarbeiten. Dazu gelangt im Landschaftlichen der Berner EMIL CARDINAUX; in der X. Nationalen Ausstellung — man nennt diese vom Bund arrangierte, alle zwei Jahre unter der Aegide der offiziellen „Eidgenössischen Kunstkommission" stattfindende große Ausstellung in der Schweiz kurzweg „Salon" — gab sich zwar eine „Thunerseelandschaft" von Cardinaux stark hodlerisch; anderes aber war hell, kraftvoll farbig, schlicht und natürlich hergemalt. — ED. BOSS ist weniger frei von Hodler; in seinen Figurenbildern, dem „Pflüger" z. B. (Abb. S. 185) strebt er in den landschaftlichen Linien wie in den flächigen Figuren dem Meister getreulich nach; in anderen, kleineren Sachen tritt dann die Plastik mehr hervor, und es fängt Leben zu pulsieren an, während es sonst vielfach geradezu etwas wie Fluch der „—ianer", ganz besonders der „Hodlerianer" ist, daß sie das große Lebendige des Vorbildes nicht erreichen, sondern unterwegs schon tot werden. Sie hatten nur den Weg und die Technik gesehen; daß diese einzig für Hodler Weg und Technik sind, hatten sie nicht geahnt; aber mit bloßer Technik hat man noch nie wirkliches Leben geschaffen. (Man sehe sich daraufhin auch die in der Schweiz und anderswo zahlreichen Segantini-Nachahmer an; sie scheitern womöglich noch kläglicher als die Hodler-Nachbeter.) — Auch TRAUGOTT SENN (Bern) „hodlert"; glücklicherweise vermag er in Stillleben starke, leuchtende Farbenzusammenstellungen zu gewinnen, so daß mindestens im Koloristischen Eigenart erscheint. — DR. ERNST GEIGER (Bern) gehört ebenfalls zu diesen Hell- und Scharfmalern; er weiß aber dann und wann das Scharfe durch Linienfeinheit, das Allzuhelle durch zarte Töne zu mildern.

CUNO AMIET GENESUNG

— Bern ist die hohe Schule dieser „modernen Schweizer"; auch VICTOR SURBECK gehört dazu; er bringt in wenigen markanten Tönen charakteristische Porträts und Landschaften heraus.

Einer überragt sie alle: MAX BURI (Brienz). Der malt in fast erschreckender Wahrheit und Ehrlichkeit entweder farbensatt und saftig die Gegend um Brienz, oder er stellt in Lebensgröße die Oberländer Bauern dar: Hell vor Hell, um Tische gruppiert, wo sie müßig sind, rauchen, trinken, spielen, politisieren (Abb. S. 173). Noch niemand hat bei uns die Bauern so groß und wahr gemalt; niemand, außer —

CUNO AMIET DIE VERGÄNGLICHKEIT

MAX BURI DORFKLATSCH

Jeremias Gotthelf, und der hat Bauern seiner Zeit beschrieben; sie sind zwar zäh konservativ, diese Berner Bauern, aber ein bißchen sind sie heute doch anders, und eben auch dieses „Anders" steckt in Buris ehrlichen großen Bildern.

Bern hat jedoch nicht nur diese Hellmaler. In Bern arbeitet zurzeit auch der Zürcher ALBERT WELTI. Zu dessen Ruhm als dem eines echt deutschen Phantasie-, Gemüt- und Humormalers, als eines ersten Meisters der in Form und Farbe gebannten Vision, braucht hier kaum noch etwas gesagt zu werden.*) Hingegen interessiert es wohl weitere Kreise, zu vernehmen, daß er gegenwärtig mit einem großen Wandbilde für den Ständeratssaal im Bundesrathause zu Bern beschäftigt ist. Im „Salon" hat man die reizvollen Entwürfe für dieses Werk sehen können; Welti geht darin ungeniert ins Große, und er erreicht es, ohne etwas von seiner Intimität, seiner Vorliebe für die wimmelnde Lebensfülle, für das Altdeutsch-Lucas Cranachsche preiszugeben, dem er ur- und naturverwandt ist. Welti als originalen Radierer kennt ebenfalls jeder Kunstfreund; er hat auch da unverlierbar Schönes geschaffen: es sei nur schnell an Blätter wie „Raub der Europa" und „Ehehafen" erinnert. Altdeutsch und Modern haben nie eine innigere, ungesuchtere Verbindung eingegangen als in Welti.

Ganz modern, der Impressionist *par excellence* unter den Schweizern, ist CUNO AMIET in Oschwand: er ist Farbensymphoniker in stärksten Tönen; aber er hält diese Töne aufs festeste zusammen, so daß seine Landschaften, Figuren und Porträts den Charakter des Notwendigen haben. Es gibt keinen, der wie er dieses Absolute gleich frei, groß und mächtig mit dem Dekorativen, rein farbig Dekorativen, verbindet: bei dem sich Flecken und Linien so gewaltig wirksam vereinigen. Dabei hat er den Sinn für das Geschlossene der Komposition: unsere Bilder „Die Vergänglichkeit" und „Genesung" (Abb. S. 172) sind überzeugende Beweise dafür. — Seiner Art verwandt ist diejenige GIOVANNI GIACOMETTIS, eines Graubündners. Er geht, in konsequenter Punktmanier, auf größere Flächen, breiter wirkende Farben aus und gewinnt dabei Effekte von überraschender Kraft. Sein „Brotesser" im Basler Museum erdrückt mit farbiger und linearer Wucht nur den in der Nähe hängenden Hodler („Genfersee", „Näfelser Schlacht", „Weiblicher Akt") nicht. In seinen „Jüngern von Emmaus" (Abb. S. 177) ist die visionäre Lichtstärke aufs denkbar Höchste gesteigert. — Ein Eigenbrödler ist HANS EMMENNEGGER (Luzern), er liebt es, große weiche Flächen in stark klingenden, aber harmonischen Farben zu malen; er ist, ohne Süßlichkeit oder Pose, der Lyriker unter diesen Modernen.

Aarau ist künstlerisch eine Art Enklave Berns. Was z. B. OTTO WYLER dort malt, ist bernerisch hodlerisierend ohne nennenswerten Individualeinschlag. — Diesen besitzt in stärkerem Maße ERNST BOLENS; eine „Aarelandschaft" von ihm hat sich mir im „Salon" durch Linien- und Farbenführung nachhaltig eingeprägt; jedenfalls ist ihm Sinn für große Raum- und Flächendarstellung eigen. — Am wenigsten der „Schule" verfallen scheint mir MAX BURGMEIER, dessen stumpfgrüne Jurabilder in schlichter Wahrheit Linien, Flächen und Formen zu charakteristischem Ausdrucke vereinigen: Dekorationskunst, groß, von seltener Farbeneinheit. — Ein feinfühliger Radierer ist EMIL ANNER in Brugg.

*) Ueber Welti siehe auch den Aufsatz im Jahrgang 1909/10, S. 121 u. f.

FRITZ BURGER — BILDNIS VON DR. WICHERT

HERMANN HALLER
MÄDCHENFIGUR

In Zürich hat man EDUARD STIEFEL längere Zeit in hodlerschen Bahnen wandeln sehen, ohne daß wirkliches Leben mit wirklicher Größe sich verbunden hätte; ich erinnere mich da an das sterile Bild „Auf der Weide" aus dem Basler „Salon" (1908); kürzlich aber (Zürcher „Salon" 1910) war eine „Gärtnerin" zu sehen, voll Leben, ein Bild, in welchem strenge (hodlerische) Linie die liebenswerteste Anmut umfaßte. Von ähnlich guter Faktur und Wirkung ist sein Bild „Die Mutter" (Abb. S. 192). — An Hodler mahnt auch ERNST WÜRTENBERGER ein wenig; aber er gibt zum Glück ein Intimeres nicht auf, das seine auf hell abgesetzten Figuren tiefer charakterisiert; er wird sich nur vor dem bloß Illustrationsmäßigen hüten müssen; sein „Kuhhandel" neigt etwas nach dieser Seite. HERMANN GATTIKER ist ein Radierer, der mit Wucht und Größe Naturausschnitte gibt (Abb. S. 178). — Nach ganz klarer Farbigkeit, die auf den ersten Blick fast schmerzhaft wirkt, hinter der aber ein starker Sinn für Komposition steht, strebt SIGISMUND RIGHINI (Abb. S. 185); er ist jedenfalls einer der originellsten „Zürcher". — Zu diesen zählt auch FRITZ WIDMANN in Rüschlikon; er ist vornehmlich Landschafter und als solcher von ruhig sachlicher Farbenklarheit und -Stärke: Hodler-Einfluß, aber nichts von der gefährlichen „modernen Schweizer" Schablone.

Mehrere Zürcher arbeiten in München: so der die Hochalpen wie das Mittelland mit gleicher Liebe und in gleicher Großartigkeit schildernde W. LUDWIG LEHMANN, von dem zahlreiche Bilder bereits in dieser Zeitschrift reproduziert wurden; so der prächtige Zügel-Schüler ADOLF THOMANN, der seine Tierbilder ebenso dekorativ wie lebensvoll charakteristisch zu gestalten vermag (Abb. S. 181). — Zürcher ist auch KARL ITSCHNER, dessen Sonderbegabung auf die Darstellung von Kindern in Augenblicksbewegung sich richtet (Abb. S. 180). Er wird selten anerkannt; aber Künstler und ein paar Kenner schätzen ihn als einen Meister. — In Zürich ist die vortreffliche Porträtistin OTTILIE RÖDERSTEIN geboren; auch LUISE BRESLAU, die in Paris geschulte Meisterin im „Contre-jour" (Abb. S. 186), die mit der exquisiten Feinheit ihrer Formen und Farben sogar den Franzosen imponiert, ist in Zürich heimatberechtigt. — In

WILHELM BALMER — FAMILIENGLÜCK

GIOVANNI GIACOMETTI DIE JÜNGER IN EMMAUS

Hamburg arbeitet der originelle Zürcher Graphiker und Plastiker JOHANN BOSSARD*), in Berlin der besonders im Exlibris sich auszeichnende HERMANN R. C. HIRZEL. — Hier sei auch der Thurgauer ERNST KREIDOLF genannt, der die Poesie der Blumen, der Schmetterlinge, der Gnomen für Bilderbücher ganz neuer Art lebendig zu machen versteht. In neuerer Zeit ist er auch als feinfühliger Landschafter hervorgetreten (Abb. S. 180) — FRITZ OSSWALD ist mir wegen seines famos charakteristischen Unterwaldner Trachtenbildes vom Salon 1908 her in bester Erinnerung; im 1910er „Salon" waren von ihm sonnige Impressionen vom Lindauer Hafen ausgestellt. Wundersam hell und weiträumig ist sein „Blick auf Lenggries" (Abb. S. 179). — FRITZ KUNZ hatte im „Salon 1908" seltsam ruhige italienische Genrebilder hängen. ALFRED MARXER ist ein Maler starkfarbiger, dekorativ wirksamer Stilleben und Interieurs. — Die St. Gallerin MARTHA CUNZ war im „Salon" 1910 mit einem hodlerisierenden „Bäumchen" vertreten, das aber ebenso feines wie starkes Farbempfinden erwies. — DR. OTTO GAMPERT will in mächtig stimmungsvollen Landschaften auf den Pfaden des unvergeßlichen Adolf Stäbli weiter; er hat in der Tat eine ähnlich große Naturanschauung, allerdings ohne Stäblis elementaren Ausdruck zu erreichen. — In Zürich lebt EDDA DEUSS, die in den letzten „Salons" mit tief charakteristischen, in Linien und Farben vornehm dekorativen Damenbildnissen aufgetreten ist. — Zürcher ist wohl auch der naturburschenhaft frische Landschafter JAKOB HERZOG. — In Schwanden (Glarus) lebt der originelle Berg- und Tiermaler JACQUES RUCH.

In Basel steht man der „modernen Schweiz" im ganzen fern. Es sammeln sich die Individualitäten nicht um einen stilgebenden Mittelpunkt: Hans Sandreuter hat keine Schule gemacht, außer etwa in der Aquarelltechnik. Auch um Ernst Stückelberg bildete sich kein

*) Siehe auch den Aufsatz in Jahrgang 1908/9 S. 225

Schülerkreis, so sehr die Jüngeren den edlen Meister als Menschen und Künstler liebten. Es liegt im Basler Charakter, für sich zu sein; jeder Maler der vier Künstlergenerationen, die heut am Werke sind, prägt seine Sonderart aus. Im ganzen wird in Basel mehr auf Ton als auf Helligkeit und Linie gemalt. — Zur alten Generation gehört LORENZ RÜDISÜHLI, der einst beliebte Landschafter; gehört jetzt wohl auch THEOPHIL PREISWERK, ein Schüler Böcklins, zarter Farbenempfinder, wo er Figürliches gab; in Landschaften jüngerer Zeit war seine Malerei voll Kraft und Saft; in Aquarellen reicht er an Sandreutersche dekorative Werte hinan. — Von den Künstlern, die heute um vierzig und fünfzig alt sind, zeichnet sich der Landschafter FRITZ VÖLLMY in seinen Bildern von der Riviera, vom Bodensee, von der Weser und aus Holland durch sichere Zeichnung und reife, reiche, zu bedeutender Gesamtwirkung zusammengehende Tonbehandlung aus; in Radierungen gibt er mit Vorliebe geschmackvoll Lineares mit viel Helligkeit. — Der in München arbeitende CARL THEODOR MEYER holt aus Bodensee- und andern Schweizergegenden, nicht oder kaum je aus dem Hochgebirge, mit poetischem Feingefühl das Weiche, Duftige heraus (Abb. S. 181); in Pastellen und Lithographien weiß er die Form- und Farbenmomente seiner Landschaften geschickt zu vereinfachen; in Radierungen bindet er Ton und Linien zu klarer, stimmungshafter Bildwirkung. — HANS LENDORFF malt, tonfein, mit zurückhaltender Noblesse, Figuren und Landschaften aus Italien und Südfrankreich; auch in Porträts zeigt sich seine vornehme Auffassung. — WILHELM DE GOUMOIS ist ein Maler des bewegten Meeres, über dessen Blau oder Grün das ambiante Licht flirrt. — Ausgezeichnet helle Marinen, auch leuchtend farbige Parkbilder, malt ALFRED CHÂTELAIN. — Gute Bildnisse, unaufdringlich, aber das Charakteristische glücklich herausholend, in der Farbe delikat, malt WILHELM BALMER; auch größere Genrestücke von ihm, z. B. „Familienglück“, erweisen seine zeichnerische und koloristische Sicherheit (Abb. S. 176). — EMIL SCHILL stellt frisch und wahr, mit herzlicher Freude am Grün, den grünen und felsigen Jura von der Birs bis an den Doubs vor uns hin; auch Figürliches gelingt ihm; die großen Wandbilder im Basler Rathaus stammen von seiner Hand. — BURKHARD MANGOLD ist der einzige Basler, der in farbigen Steindrucken manchmal sich dem Modern-Schweizerischen nähert. Im ganzen ist er ein Schöpfer dekorativer Bilder, der Figürliches und Landschaftliches geschickt vereinigt. Als Kunstgewerbler hat er bedeutende Entwürfe zu farbigen Fenstern geschaffen. — Mit diesen „älteren“ Baslern hat längere Zeit der jetzt in Berlin ansässige großzügig flotte Porträtist FRITZ BURGER*) (Abb. S. 174) gearbeitet. — Basel nennt auch HANS BEAT WIELAND (München) (Abb. S. 189) den Seinen, den Darsteller großartig angeschauter Bergnatur mit ihren Menschen; den stärksten Aquarellisten, wo er diese selbe Natur im Augenblicksbilde festhält. — Eine zu Ende der siebziger Jahre geborene Künstlergruppe hat sich, sozusagen akademiefrei, vornehmlich in Rom ausgebildet. Zu ihr gehört HEINRICH ALTHERR, der sein reifes, an Marées geschultes Formempfinden außer Porträts und Tafelbildern („Odysseus und die Sirenen“ Abb. S. 187) auch Mosaiken in der Pauluskirche zu Basel

HERMANN GATTIKER ❧ LANDSCHAFT (RADIERUNG)

*) Siehe auch den Aufsatz in Jahrgang 1902/3, S. 113.

FRITZ OSSWALD
BLICK AUF LENGGRIES

Mit Genehmigung der Modernen Galerie (H. Thannhauser), München

ERNST KREIDOLF BEGEGNUNG

und Glasmalereien (Pauluskirche in Darmstadt) hat zugute kommen lassen. In jüngster Zeit hat er den Saal der Handelskammer in Elberfeld mit einem großen dekorativen Bilde geschmückt. — Seinem Bruder PAUL ALTHERR gelingen, außer kräftigen Tierdarstellungen, dekorative Phantasiebilder. — HERMANN MEYER zeichnet sich durch tonig reizvolle, schlicht lineare Landschaften aus; auch er hat dekorativ Wertvolles (Kompositionen für

KARL ITSCHNER HÄUSLICHE SZENE

CARL THEODOR MEYER-BASEL LANDSCHAFT

Kirchenfenster) geschaffen. — RUDOLF LÖW studiert hauptsächlich das Meer und stellt es uns groß, lebendig, in schön geschlossenen Bildern vor Augen. In Porträten faßt er mit Glück die plastischen Formzusammenhänge auf. — Vorzügliche Bildnisse, charakteristisch und farbig gleich packend, malt ESTHER MENGOLD. — PAULA HÄBERLIN geht in Landschaften und

ADOLF THOMANN BEGEGNUNG

Figurenstücken zartesten Farbenproblemen nach, ohne je dabei kleinlich zu werden. — OTTO MÄHLY ist ein im Zeichnerischen wie im Farbigen gewissenhaft arbeitender Aquarellist. — Eine jüngste Generation hat in Paris studiert und hat sich von Cézanne, van Gogh, Gauguin u. a. imponieren lassen. Die jungen Leute haben sich dann aber bald selbst gefunden; von ihnen ist zunächst J. J. LÜSCHER zu farbig und formal eigenartig lebendigen, Raum und Linie neu und geschmackvoll behandelnden Bildern gelangt. — PAUL BASILIUS BARTH malt enorm vereinfachte, aber in Linien und Farben mächtig wirksame Bildnisse, KARL DICK leuchtend lebensvolle, von keiner Gelecktheit angekränkelte Figuren, NUMA DONZÉ tieftonige stimmungswahre Landschaften. — PAUL BURKHARDT, der in Basel verschiedene große dekorative Wandlandschaften gemalt hat, versteht dieses Dekorative in nobler Auffassung auch auf seinen Tafelbildern festzuhalten.

KARL BURCKHARDT JÜNGLING (BRONZE)

Meistenteils aus Luzerner Künstlern setzt sich eine Gruppe Schweizer Maler zusammen, die sich „Secession“ nennt; mit dem, was man sonst Secessionsideen heißt, hat sie jedoch nichts zu tun. Es gehören ihr der im Zeichnerischen sichere Genremaler HANS BACHMANN, der mit Tierfiguren dekorativ wirkende Zügelschüler FRANZ ELMIGER und der ebenfalls in Tierdarstellungen sich auszeichnende ERNST HODEL an. — J. C. KAUFMANN (Luzern) malt klare schweizerische Soldatenbilder. — Zur „Secession“ gehört auch MARTHA STETTLER, die lichtvolle, linear und farbig groß gefaßte Bilder aus Paris ausstellt.

Einige ganz vorzügliche Künstler hat die französische Schweiz aufzuweisen. Zunächst einen „Alten,“ der noch immer mit Eifer am Werk ist, EUGÈNE BURNAND;*) er schafft mächtig und frei, lebendige Genrebilder, vor allem jetzt religiöse Gemälde: ein Spezificum für jene ist der sonnige „Herunterzug der Herde“ (Basler Museum), sein bestes religiöses Bild das Riesengemälde „Das hohepriesterliche Gebet“ (Lausanne); als Historienmaler hat er die „Flucht Karls des Kühnen“ machtvoll gegeben. — Gleich alt wie Burnand (1850) ist CHARLES GIRON, ein in Paris geschulter hochgeschätzter Porträtist; von seinen Genrebildern, die sämtlich klar und lebensvoll sind, wird das im Jahrgang 1904/5 Seite 567 abgebildete Kolossalgemälde „Schwingfest“ das bedeutendste sein. — Ungefähr gleichaltrig (1851) ist PAUL ROBERT, der Schöpfer der großartig konzipierten, reich bewegten Wandgemälde im Neuenburger Museum und der ruhigeren allegorischen Darstellungen im Bundesgerichtshause zu Lausanne (Abb. S. 184). — Moderner dekorativ, etwas nach Puvis de Chavannes, auch nach Besnard sich richtend, schuf ERNST BIÉLER in seinen Anfängen große allegorische Wandbilder; später verlegte er sich auf kleine charakteristisch sich ausprägende Aquarellköpfe. — EDMOND BILLE hatte im letzten „Salon“ eine großräumige, frische Landschaft zu zeigen. — Hell, ruhig, in Landschaft und Figuren modern empfunden, sind die Bilder von RAPHY DALLÈVES (Sion). — ALOYS HUGONNET (Morges) verbindet geschmackvoll Architektur und Landschaft. — GUSTAVE JEANNERET, ein Neuenburger, geht in seinem Riesenbilde „Gleichheit“ Hodlers Pfade, aber ohne dessen klassische Freskantengröße zu erreichen. — Ein anderer Neuenburger, JULES COURVOISIER,

*) Siehe auch den Aufsatz in Jahrgang 1901/2, S. 241.

Lotte à son ineffable Ombra

XXIV Janvier MCMX

C. CARLOS SCHWAB

CARLOS SCHWAB
ZEICHNUNG

weiß, ganz im Hellen, Raum und Struktur einer Landschaft zu charakterisieren, ja zu stilisieren (Abb. S. 187). — Farbig ungemein interessant, dazu linienschlicht ist alles, was an Figuren und Landschaften ALBERT MURET in Lens (Wallis) schafft. — Ihm innerlich verwandt ist der Genfer EDOUARD VALLET, der in feinen Linien und geschmackvoll koloristisch, ohne irgendwelche Mätzchen, das Wesen der Dinge (Gartenlauben, Blumenbeete, Figuren) herausholt (Abb. S. 170). — Nur den Abklang vom Farbenton, etwas wie den mystischen Schein der Dinge, geben die für viele unverständlichen Gemälde von ALBERT TRACHSEL (Genf). — Vorzügliche Bilder, die, an sich ganz unhodlerisch, im „Salon" die Nähe Hodlers aushalten konnten, waren zwei plastisch groß empfundene, farbig sehr einfache weibliche Akte von ALEXANDRE BLANCHET. — Der Genfer ALBERT SILVESTRE geht, in großen Landschaften, in französischem Impressionismus auf. — CARLOS SCHWAB, von dem wir eine durch ihren Rhythmus sich hervorhebende Zeichnung abbilden (Abb. S. 183), ist besonders durch seine „Welle", eine lebensvolle Allegorie des brüllenden Meeres, bekannt geworden. — ALBERT FRANZONI (Genf) ist ein vorzüglicher Gletschermaler. — PIERRE EUGÈNE VIBERT und FELIX VALLOTTON sind in Paris arbeitende, dort hochangesehene Graphiker, vornehmlich originelle Holzschnittkünstler.

Von schweizerischer Skulptur ein Wort: Mit dem Blick auf Rodin, den großen, arbeitet in Paris RODO DE NIEDERHÄUSERN; er hat tiefgeholte Porträts und einige gute allegorische Werke gemacht. — Rodin ist auch für JAMES VIBERT (Genf) das Ideal; aber seine Riesengruppe „Vater und Sohn" ist nicht voll lebendig geworden. — In Paris arbeiten ALBERT CARL ANGST, ein Meister in der Darstellung kindlicher Körper (Abb. S. 190), und NICOLO ALBISETTI, der im „Salon" von 1908 eine Melchtalgruppe zu zeigen hatte; in München EDUARD ZIMMERMANN, der auf die Herausgestaltung ruhig klarer Formzusammenhänge bedacht ist, HUGO SIEGWART, der Muskel- und Athletenkraft überzeugend zum Ausdruck bringt (Abb. S. 188). — AUGUST HEER sucht für jede seiner trefflichen Porträtbüsten die für den Dargestellten individuelle Behandlungsweise. — WALTHER METTLER studiert die schönen Formen junger unverbildeter Körper; dasselbe gilt von WILHELM MEIER. — PAUL OSSWALD und HERMANN HALLER (Abb. S. 175) finden auf den Wegen der Antike neue, fast sensationell moderne Reize. — Frau IDA SCHAER-KRAUSE (Zug) weiß ihren Bildnissen und ganzen Figuren etwas seelisch Tiefes zu verleihen; Frau SOPHIE BURGER-HARTMANN ist eine Künstlerin in gut bewegten, körperlich ungemein wahr und fein behandelten Statuetten. — Viel umstritten war die jetzt im Zürcher Kunsthause deponierte „Venus" von dem Basler KARL BURCKHARDT, ein Werk von antiker Ruhe und edler Größe, aber ebenso modern in Ausdruck und Haltung. — Auch vorzügliche Medaillon- und Plakettenkünstler besitzt die Schweiz, so HANS FREI in Basel und KARL HÄNNI in Bern.

PAUL ROBERT — DIE HEILIGE CÄCILIE

EDUARD BOSS DIE PFLÜGER

DIE HISTORISCHEN GRUNDLAGEN DER HELL- UND FREILICHTMALEREI

Von Professor Dr. BERTHOLD HAENDCKE

II

Ebenso lag die Situation in Italien, wo das Fresko, die Tempera ganz ähnliche Grundbedingungen schuf. Unstreitig sind aber auch hier die Maler zu einem Teil Hellmaler, wie etwa ein Blick auf Filippo Lippis Malereien u. a. beweist. Allerdings tritt diese Farbenwahl in Italien etwas zurück, da es sich hier in erster Linie um Figurenmalerei handelt, die vorab an das Atelier verwiesen war. Die helle Buntheit der Tafelbilder der Florentinischen Malerei, die zarten Farben der sienesischen, die scharf bunten der veronesischen Schule usw. beweisen aber, daß die Richtung auf eine Hell- und Freilichtmalerei bestand, d. h. die Neigung, die Farben stets so wiederzugeben, wie sie unmittelbar vor der Natur von dem Künstler gesehen wurden. Erst das Chiaroscuro der Helldunkelmaler brachte grundsätzliche Umänderungen. Sie verschmolz die bislang mehr oder weniger schroff gegeneinanderstehenden Einzelheiten, die im Freien gemalten landschaftlichen Studien und die im Atelier entstandenen Teile zu einem Ganzen. In Italien brach Lionardo da Vinci zuerst eine breitere

SIEGISMUND RIGHINI HERBST

LUISE BRESLAU BESCHAULICHKEIT

Bahn. Er schenkte die allmählichen Uebergänge aus Dunkel in Hell unter Betonung des Dunklen. In Deutschland führt Grünewald, dessen Helldunkel die Hellmalerei betont (am überzeugendsten in seinem Münchner Gemälde), ihm schließt sich auf diesem Wege Quinten Massys für die Niederlande an. Die nordische Malerei behielt also selbst, als man auf den einigenden Ton ausging, die Neigung zur Hellfärbigkeit. Die italienischen Malerschulen gingen ständig mehr auf die Dunkelmalerei, auf die tiefen, satten, leuchtenden Farben aus. Die höchsten dekorativ-koloristischen Leistungen boten Correggio und Tizian. Die stark ausgebildete Neigung der Italiener für geschlossene malerische Wirkungen mußte diese Neigung unterstützen. Die mit den tief abgestimmten Nußbaumholz-Boiserien abgesetzten oder mit Ledertapeten überkleideten Wände, die ebenfalls in dem warm braunen Holz des Nußbaums gearbeiteten Möbel, die dunklen Bronzegeräte, die sattgefärbten Emaille und Steine im Körperschmuck, die frühe beliebte „spanische Tracht“, all dies mußte eine „Dunkelmalerei“ bringen. Nur in Venedig revoltiert das helle, leuchtende Sonnenlicht, das von den Kanälen in die hohen Säle geworfen wurde. Und Paolo Caliari gen. Veronese hält die hell-bunte, veronesische Farbenwahl im Glanze der venezianischen

HEINRICH ALTHERR — ODYSSEUS UND DIE SIRENEN

Sonne als Hellmaler einigermaßen in Ehren. Unter Tintoretto gewinnt der formbildende Schatten vollkommen die Oberhand, bis gerade Venedigs Sonne den ersten „Freilichtmaler" in Italien zum Leben erweckte.

Im Norden mußte die Hellmalerei die grundsätzlich führende Stellung innebehalten. Die Geschichte der Malerei lehrt uns allerdings scheinbar vielfach das Gegenteil. Am interessantesten wird der Kampf im 17. Jahrhundert, als Rubens, Rembrandt, Franz Hals und van der Meer van Delft ihre Prinzipien als Maler vertraten. Alle drei Maler basieren auf der Lichtmalerei. Rembrandt vereinigt mit einer dekorativen Lichtmalerei eine Schattenmalerei, satte, tiefe Farben, Rubens verbindet mit dem leuchtenden, zarten, fließenden Sonnenlicht einen dekorativen Kolorismus, dessen

WILHELM HARTUNG — LIEBE

JULES COURVOISIER — REFLEXE

Skala zum Weiß sich wendet, und Franz Hals sieht in einer Reihe von Bildern die in der freien Natur durch die Atmosphäre abgewandelten Farben. Er ist also ein Freilichtmaler, der zu einem Teile seine Bilder auch im Freien beendet haben muß, wie es z. B. auf einem Familienbilde in Berlin bemerkbar ist. Hier sind die Eltern im wesentlichen im Atelier gemalt, die spielenden Kinder, als sie sich wirklich im Garten bewegten.

Gleichzeitig schuf als Lichtmaler und zwar ebenfalls häufiger, wie etwa in den kleinen Landschaften, in einzelnen Genrebildern unmittelbar vor der freien Natur, Velasquez.

Am auffallendsten ist, daß fast alle die großen Landschafter des 17. Jahrhunderts sich in den Niederlanden — hier mit fast alleiniger Ausnahme des van der Meer van Delft —, wie in Frankreich nicht zu Freilichtmalern entwickelten. Denn wie sehr gerade dies Motiv dazu anregte, beweisen am besten die in Aquarell hingesetzten Landschaften Dürers, dessen Ansicht von Nürnberg sogar den bläulichen Ton im lichterfüllten Schatten, die feine Auflösung der Massen im Licht wahrnehmen läßt. Ob die alten Niederländer, wie moderne Maler behaupten, ihre Landschaften wesentlich heller gehalten haben, als wie wir sie heute mit dem „Galerieton" behaftet sehen? Entwicklungsgeschichtlich muß man zustimmen, aber vergessen darf man nicht, daß diese Landschafter sicher der „Tonmalerei" gehuldigt, die Bildfarben „gestimmt" haben, um eine geschlossene koloristische Haltung zu erzielen, sicher zu einem Teil aus einer gewissen Furcht vor dem zerstreuenden Sonnenlicht.

Als Resultat der besonderen malerischen Bestrebungen des 17. Jahrhunderts dürfen wir eine eingehende Behandlung der Lichtfragen vor der freien Natur wie im geschlossenen Raum betrachten.

Wenn zu Beginn des 15. Jahrhunderts die große Entwicklung der Malerei überhaupt mit dem allgemein vertieften Innenleben der Menschen zusammenhing, so dürfen wir für das Ringen der Malerei des 17. Jahrhunderts um das Licht, um die „Tonwellen" auf eine besondere Phase des allgemeinen Fortschreitens künstlerischen Empfindens Bezug nehmen, d. h. auf die Musik. (Der Schluß folgt)

HUGO SIEGWART ATHLET

VON AUSSTELLUNGEN

FRANKFURT. In der letzten Zeit hat die Frankfurter Kunst selbst im Mittelpunkt unserer Kunstausstellungen gestanden. Zunächst brachte der *Kunstsalon Schames* Kollektionen von INES WETZEL und ALFRED OPPENHEIM. Ines Wetzel kann als das ursprünglichere, naturnähere Talent erscheinen. Ihre Bilder fesseln durch eine große Frische und Unmittelbarkeit des Schauens und Empfindens, die Künstlerin beherrscht das, was den Bildaufbau ausmacht, die Oekonomie des Raumes und der Farbe, und auch ihre Wiedergabe des Lichtes und der atmosphärischen Stimmungen ist sicher und fein. Neben ihr erscheint Alfred Oppenheim als der minder unmittelbare, als der dank einer guten französischen Schulung kultiviertere Künstler. Er kommt nie in Gefahr, sich an das Naturgegebene zu verlieren; bei ihm wird der Natureindruck sogleich von einer bewußt formenden Betrachtungsweise umgebildet. — Die zwölfte Jahresausstellung der Frankfurter Künstler im *Kunstverein* erhob sich in diesem Jahre entschieden über das Niveau ihrer Vorgängerinnen; denn endlich haben sich nach langer Trennung die Frankfurter Künstler zu einer gemeinsamen Ausstellung zusammengefunden. Der Schwer-

HANS BEAT WIELAND PROZESSION

punkt der Ausstellung lag wohl in der Landschaftsmalerei. Es seien hier nur die Arbeiten von Ettore Cosomati erwähnt, die durch sicheren Geschmack und leichten, freien Vortrag fesseln, ferner die impressionistisch kühnen Landschaftsbilder von Julian Klein-von Diepold, die feinen Bilder von Heinrich Gottselig, der von den Franzosen die Freiheit und Leichtigkeit des Strichs gelernt hat, die von großer koloristischer Begabung zeugenden Schöpfungen Else Luthmers, ein Bildchen August Lachenmeyers, dessen geschmackvolle Farbigkeit aufmerken läßt, und schließlich ein Werk von Bertha Voigtländer-Hildebrand, das etwas von der großen Maréesschen Ruhe, der Maréeschen Naturverklärung besitzt. Unter den Figurenbildern stand Rudolf Guddens „Morgenstunde" voran, eine erwachende nackte Mädchengestalt in einer erwachenden morgenlichen Landschaft, ein Bild von hoher malerischer Vollendung und zwingender Einheitlichkeit der Stimmung. Im Porträt überragte Ottilie Rödersteins Selbstbildnis alles andere durch seine vollendete malerische Kultur und seine tiefe Beseelung. Wilhelm Steinhausen zeigte eine große religiöse Komposition, einen aus wundersamer Farbenstimmung geborenen Christus am Oelberg. Von den Vertretern des Stillebens seien Bertha Voigtländer-Hildebrand, Alfred Oppenheim, Else Luthmer, Marie Henriette Steinhausen und Mathilde Battenberg genannt. — Eine wertvolle Ergänzung der Jahresausstellung brachte dann noch der Kunstsalon *Schames* durch zwei Sonderkollektionen der Frankfurter Alfred Schnaars und Alexander Soldenhoff. Schnaars, der früher wesentlich nach einer auf der Farbe basierten Monumentalität strebte, legt jetzt das entscheidende Gewicht auf alles, was die Tonschönheit, die malerische Delikatesse, die Feinheit atmosphärischer Stimmung ausmacht. Soldenhoff strebt nach großer, malerisch belebter Form, und wenn er auch heute noch damit zu tun hat, sich Einflüsse neufranzösischer Kunst zu amalgamieren, so darf man doch wohl Ansehnliches von ihm erwarten. C. G.

München. Walter Püttner ist der malerischeste der „Scholle"-Künstler. Bei ihm ist auch nicht der geringste Rest jener illustrativen Art übrig geblieben, die den anderen von der „Scholle" viele Jahre hindurch aus ihrer „Jugend"-Zeit anhing; monumental-dekorative Bestrebungen hat es für ihn nie gegeben. Er ist ausschließlich Maler, und dieser Umkreis seiner künstlerischen Persönlichkeit verengt sich noch insoferne, als er niemals irgendwelche „Ideen" in seinen Bildern verkörpern, irgendwelche Geschichten erzählen oder interessante Situationen malerisch festlegen will. Püttner will ganz einfach das Ding im Raum malen — sei es nun

ein Kopf, eine Gestalt, ein Stilleben, gleichviel — Püttners Wille und Absicht ist, hinter die räumliche, lineare und koloristische Struktur der Dinge zu kommen. Die Art, wie er sie auf die Leinwand setzt, ist nicht eben zart und einschmeichelnd. Püttners Malweise stellt die äußerste Konsequenz der Entwicklungsreihe: Diez—Leibl—Trübner dar. . . Eine überraschend reiche und qualitätvolle Ausstellung Püttnerscher Gemälde und Studien in Brakls *„Moderner Kunsthandlung“* gibt Gelegenheit, diese schon zur Formel gewordene Definition von Püttners Kunst nachzuprüfen und vor ausgezeichneten Einzelwerken bestätigt zu finden. Gegen frühere Werke (z. B. den „Frühschoppen“, „Vor der Abreise“, die erste „Schneiderstube“, „Die Musikanten“) gehalten, sind Püttners neue Arbeiten farbig bedeutend aufgehellt, es ist mehr Licht und Lebensfreude in ihnen als in den früheren — und das unbeschadet ihres sachlichen Ernstes, ihrer stämmigen Kraft. Malerisch am reizvollsten ist das weiße Interieur, das ein eminentes Raumgefühl dokumentiert, und das durch die Macht neugestaltender Nachschöpfung einen unsäglich geschmacklosen Vorwurf zum vollendeten Kunstwerk umwertet. Von starker Wirkung ist das Selbstporträt — der Kopf ist von einer Wucht, als hätten ihn nicht Pinselhiebe auf die Leinwand gesetzt, sondern ein Bildhauer aus dem Stein herausgeschlagen. Im übrigen überwiegen die Innenräume und unter ihnen die mit pikant gemalten Stilleben, die an farbiger Intensität hinter denen Cézannes, an vornehmer Tonwirkung hinter denen Schuchs nicht zurückstehen. Geht Püttner einmal vor die Natur, tritt er ins Licht, so entstehen für seine Kunst neue Probleme. Denn seine etwas schwere Art, zu malen, ist namentlich der Luft und dem Horizont gegenüber nicht ganz unbefangen und nicht ohne einige Gewaltsamkeiten. Exquisit ist sein Grün — es erinnert mich in seinem vollen, saftigen Klang an Courbets Juralandschaften. . . Alles in allem: hier steht ein prächtiger Künstler, einer, der nicht nur die besten Werte der Vergangenheit in sich sammelt und damit schaltet und waltet, sondern der die schon vorhandenen, von der Tradition übernommenen Kunstwerte weiterbildet und aus Eigenem zur Veredelung der künstlerischen Kultur beizutragen hat. G. J. W.

ALBERT KARL ANGST ERSTE FREUDEN

ZÜRICH. Der Holländer JAN TOOROP ist hier kein Unbekannter mehr. Vor Jahren bereits erregte eine kleine Kollektion, die er im alten Künstlerhause ausgestellt hatte, berechtigtes Aufsehen; so umfassend und imposant wie momentan im Kunsthause ist er uns jedoch noch nie entgegengetreten. Toorop als *Landschafter!* Die ganze Intensität und Stimmung einer farbensprühenden, leuchtenden Natur — wir haben sie nie virtuoser, nie eindringlicher ausgeschöpft gefunden, als in diesen an Rysselberghe und Signac erinnernden, aus Punkten und kleinen Strichen sich zusammensetzenden leuchtenden Impressionen. Nie aber auch haben wir die menschliche *Figur* fester und natürlicher in einen in fast orientalischer Farbenpracht prangenden Naturausschnitt sich einfügen, mit ihm ein kompakteres unzertrennlicheres Ganzes bilden sehen. Verraten schon diese mit einer unerhörten technischen und koloristischen Fertigkeit hingeworfenen Figuren („Ruhender Bauer“, „Der Holzfäller“, „Im Schweiße des Angesichtes“, „Bei der Lektüre“) den ungewöhnlichen Zeichner, so gibt sich dieser in den Zeichnungen und Radierungen, vor allem in der großartigen „Abendmahls“-Studie mit ihren an Leonardo gemahnenden zeichnerisch wie formal unübertrefflichen Apostelbüsten als ein zeichnerisches Phänomen allerersten Ranges zu erkennen, neben dem die Arbeiten der fünf Schweizer, die mit ihm zusammen zur Ausstellung gelangten, so bemerkenswert sie an sich auch sind, einen schweren Stand haben. Der bedeutendste unter ihnen ist trotz seiner oft konventionellen, akademischen Art der 1908 verstorbene Genfer LÉON GAUD, ein Schüler Bartholémy Menns, von dem eine umfangreiche Kollektion ungemein stimmungsvolle und delikate Impressionen landschaftlichen und figürlichen Charakters aufweist. Die Aarauer OTTO WYLER und MAX BURGMEIER sind in erster Linie Landschafter und Stillebenmaler, als welche sie z. T. ebenso stimmungsvolle wie tonfeine Arbeiten liefern, indes ihr Landsmann ERNEST BOLENS nach dem Vorbild Hodlers, dem auch jene tributpflichtig sind, Landschaften, Stilleben und Porträtköpfe malt, von denen eine frische Leuchtkraft ausgeht, die nur wenig derjenigen nachsteht, die die farbenglühenden, sonnigen und überaus saftigen Landschaften des Winterthurers JEAN AFFELTRANGFR so sehr auszeichnet.

DR. S. MARKUS

PERSONAL-NACHRICHTEN

LUDWIG KNAUS †. Ohne vorherige Erkrankung ist am 7. Dezember in Berlin im Alter von 81 Jahren Professor Ludwig Knaus plötzlich

JOHANNES BOSSARD
DER SÄER

PERSONAL-NACHRICHTEN

LUDWIG KNAUS, † 7. Dezember
Phot. W. Fechner, Berlin

an einem Schlaganfall gestorben. Ueber seinen Werdegang hat der Verstorbene selbst in einem Briefe, den diese Zeitschrift innerhalb eines dem Künstler gewidmeten illustrierten Aufsatz (Jahrgang 1889/90, Seite 65 u. ff.) publizierte, berichtet. Er schilderte, wie er, am 5. Oktober 1829 geboren, als „Lehrjunge" zu einem in Wiesbaden tätigen Hofmaler kam, wie er 1845 die Düsseldorfer Akademie bezog, zunächst unter Karl Sohn, der ihm ein trefflicher Lehrer gewesen sei, dann unter Schadow, der seine naturalistische und charakteristische Auffassung in hohem Grade verabscheut habe; er schildert ferner, wie er dann durch selbstständiges Studium in dem Dörfchen Willingshausen und im Schwarzwald den Grund gelegt habe für die Bilder „Die Spieler", „Der Jahrmarkt", „Das Leichenbegängnis im Walde", „Der Jahrmarktdieb", die, damals völlig neue Erscheinungen, bekanntlich seinen Ruf als ersten deutschen Bauern- und Sittenschilderer begründeten. 1852 bis 1860 war er in Paris, kehrte dann wieder nach Wiesbaden zurück, siedelte von dort nach Berlin (1861 bis 1868) über und kam dann nach Düsseldorf, wo er als Inhaber einer Professur zusammen mit Vautier die zu völligem Klassizismus erstarrte Akademie zu neuem Leben erweckte. In dieser Zeit sind dann auch seine besten Bilder entstanden, die neben der unmittelbaren Empfindung und einem prächtigen Humor einen glänzenden natürlichen Kolorismus zeigten. Auch die Kinderbilder, die das Entzücken der ganzen damaligen Welt bildeten, datieren aus diesen und den folgenden Jahren. Seit 1874 lebte Knaus in Berlin, wo er bis 1883 ein Meisteratelier an der Akademie innehatte. Aus dieser Zeit sind seine durch Meisterschaft der Charakteristik sich auszeichnenden Porträts, so die von Ravené, Helmholtz, Mommsen, zu erwähnen. Noch in den letzten Jahren war Knaus, der bis vor kurzem an den Ausstellungen der Akademie in Berlin teilnahm, künstlerisch tätig. Seine Werke findet man in fast allen deutschen staatlichen Galerien, auch von ausländischen Sammlern sind sie in hohem Grade geschätzt worden.

MÜNCHEN. Am 3. Dezember starb in München der ehemalige Akademiedirektor Maler LUDWIG VON LÖFFTZ im Alter von 65 Jahren. Der jüngeren Generation war der Name des Künstlers kaum mehr geläufig, denn war er schon früher kein Viel-Maler gewesen, so hatte ihn ein schweres Augenleiden namentlich im letzten Jahrzehnt seines Lebens gezwungen, seine malerische Tätigkeit auf ein Minimum zu beschränken. Es entstanden nur noch einige Landschaften, mehr auf Ton als auf Farbe gestellt, und feinprofilierte Frauenköpfe in Rötel- oder Bleistiftzeichnung. Man konnte ein paar dieser Arbeiten in der Löfftz-Sonderausstellung sehen, die mit der heurigen Glaspalastausstellung verbunden war. Ebendort sind auch einige der feinen tonigen Interieurs zu finden gewesen, die Löfftz mit unendlicher Bravour in früheren Jahren zu malen wußte; leider sah man aber keines der eigentlich repräsentativen Gemälde des Künstlers. In der Zeit seiner Vollkraft hatte Löfftz das große Historienbild bevorzugt: kein Wunder bei einem Manne, der durch die Schulen von Kreling, Raupp und Wilhelm Diez gelaufen war. Seine Malereien im Rathaus zu Landshut sind historisch-dekorativ; Stuttgart besitzt einen Holbeinisch gesehenen „Erasmus" von ihm, in München ist eine großzügig gemalte „Pietà" aus seiner Hand und das etwas präraffaelitisch anmutende Gemälde „Orpheus und Eurydike". „Der Radierer", „Der Trödelmarkt", „Der Kardinal", „Die Landschaft mit dem Regenbogen" sind weitere Hauptwerke des Künstlers, der sich auch durch seine Lehr- und Amtstätigkeit an unserer Akademie in krisenschweren Zeiten um das Münchner Kunstleben bedeutende Verdienste erworben hat.

LUDWIG VON LÖFFTZ
† 3. Dezember

EDUARD STIEFEL — DIE MUTTER

Redaktionsschluß: 10. Dezember 1910 — Ausgabe: 29. Dezember 1910
Herausgeber: F. SCHWARTZ. Für die Redaktion verantwortlich: P. KIRCHGRABER. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G. Sämtlich in München

Angelika Kauffmann pinx. Mezzotinto Bruckmann

Der eheliche Friede

KUNST

ROSALBA CARRIERA (1675—1757) BILDNIS DER GRÄFIN WILCZEK-OETTINGEN

DIE KUNST DER FRAU

ZUR AUSSTELLUNG IN DER WIENER SECESSION

Von Karl M. Kuzmany

Es ist eine „Vereinigung bildender Künstlerinnen Oesterreichs", der man diese, auf deutschem Boden wohl noch nirgends derart umfänglich gewagte Ausstellung verdankt. Sie umfängt ja nicht allein die jener neu gegründeten Gemeinschaft landschaftlich Nahestehenden, sondern geht über sie zu einer alle Kulturvölker umfassenden Kollegialität hinaus und schließt die Mitlebenden an die Meisterinnen verflossener Jahrhunderte. Die Ausstellung könnte sich also füglich auch eine internationale und retrospektive nennen, aber „die Kunst der Frau" klingt bündig und einprägsam. Wie der Titel ist dann auch der Inhalt, sorgsam und knapp gewählt.

Doch all die Anstrengungen, deren Ergebnis hier vorerst nur ganz beiläufig verzeichnet wurde, bedurften noch eines festen Rückhalts und eines gefestigten Bodens, um wirksam zutage treten zu können. Daß die Wiener Secession, indem sie der neugegründeten und geflissentlich verwandt getauften Vereinigung das eigene Haus zur Verfügung stellte, ihr eine Heimstätte bot, darin ist ein gut Stück ermutigender Anerkennung inbegriffen. Das hiemit den bildenden Künstlerinnen eingeräumte Gastrecht, dessen sie noch nirgends in solchem Umfang teilhaft geworden, gesteht ihnen damit gewissermaßen auch die Ebenbürtigkeit zu. An Gelegenheiten zum Ausweis ihrer Tätigkeit hat es den Künstlerinnen bisher nicht gefehlt, denn es hat sich ihnen niemand verschlossen, und auch „unter sich" sind sie schon des öfteren, als kleinere ausschließliche Gruppen, in unseren Kunstsalons bemerklich geworden, und das mit lebhaftem

Erfolg. Ohne zum Studium an der Akademie zugelassen zu sein, wofür ihnen aber andere staatliche Lehranstalten der Kunst offen stehen, und ohne als Mitglieder in die exklusiv männlichen Künstlergenossenschaften Aufnahme zu finden, haben sie sich so stark wie noch nie durchgesetzt. Und wahrlich, mehr Entgegenkommen hätte der jüngste Vorstoß des Feminismus nicht finden können, als ihm allerorten zuteil geworden ist.

Mit welcher Umsicht und mit welcher Zähigkeit die Damen ihre Sache geführt haben, lehrt schon ein kurzer Blick auf die Herkunft der nun zu schöner Eintracht versammelten Kunstwerke. Was hat nicht allein das sonst karge England beigesteuert, was haben nicht die Museen hergeliehen, was ist nicht aus verborgenem Privatbesitz beschafft worden, um das Gesamtbild möglichst lückenlos zu gestalten. Der historische Teil hätte freilich weit umfangreicher sein müssen, sollte er allen Anforderungen gerecht werden. Immerhin ist ihm der Ehrensaal, der zugleich als der geräumigste erscheint, zugewiesen, und er füllt sehr wohl seinen Platz aus, auch indem er zum Eingang eine festlich günstige Stimmung erzeugt.

Chronologisch genommen beginnt die Reihe um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts mit der Holländerin CATHARINA SANDERS VAN HEMESSEN, deren „Jungfrau Maria mit dem Jesuskind", ganz im Stil ihres besser bekannten Vaters, wohl die gemütvollste der hier vereinigten Schildereien ist, oder doch infolge der primitiven Befangenheit so wirkt. Lauter tönte durch die Welt der Name der SOFONISBA ANGUISCIOLA, lauter gewiß auch als der ihrer fünf ebenfalls malenden Schwestern; sie ist durch ein „Frauenbildnis" in spanisch steifem Kostüm vertreten, etwa aus der Mitte ihres langen Lebens, an dessen spätem Abend, als sie 96 Jahre alt und erblindet war, sie van Dyck als eine geistig bedeutende Persönlichkeit in sein Skizzenbuch zeichnete. Italien und die Niederlande behalten auch weiterhin die Führung. ELISABETTA SIRANI („Martha tadelt ihre eitle Schwester"), der früh verblichene Stolz Bolognas, steht ihrem Meister Guido Reni so nahe wie JUDITH LEYSTER dem Frans Hals, dessen eigene Pinselführung man übrigens in Teilen des „Kinderbildnisses" erkennen will (Abb. S. 195). Die flämische Schule zeigt die Solidität ihres Könnens in MAGDALENA WOUTERS und GERTRUDE VAN VEEN, nicht ohne Rückwirkung auf die Engländerin MARY BEALE, die zudem die Eleganz ihres Lehrers Lely mitbringt. Von der holländischen Blumenmalerei geben die Prachtstücke der MARIA VAN OOSTERWYCK und RACHEL RUYSCH einen Begriff; an ihnen mag sich in der alten Belvedere-Galerie als Wienerin PAULINE FREIIN VON KOUDELKA (1806–1890) gebildet haben, die jetzt zu Ehren kommt. Das 18. Jahrhundert, das leichtlebige, wie es sich vor den politischen und künstlerischen Umwälzungen uns darstellt, wird durch ROSALBA CARRIERA heraufgerufen, die selbst von ihren Pariser Konkurrenten, den Rigaud und Largillière anerkannt wurde, auf der Höhe ihrer sozial bemerkenswerten Laufbahn. Ihren Ruhm bestätigt eines der so hauchzarten Pastellporträts (Abb. S. 193), doch auch eine religiöse Komposition, „Tod der heiligen Theresia", in derselben Technik und ein Oelgemälde fesseln nicht allein durch den Seltenheitswert. Spielerisch und empfindsam, glänzend in der Wiedergabe des Stofflichen zeigt sich MARGUERITE GÉRARD (Abb. S. 197), ver-

M. L. E. VIGÉE-LEBRUN (1755–1842) — MUTTER MIT KIND (SELBSTPORTRÄT)

JUDITH LEYSTER (ca. 1605—1660)
KINDERBILDNIS

wandtschaftlich und als Schülerin dem neuerdings so geschätzten Fragonard nahestehend. Aus Frankreich ist GABRIELE BERTRAND nach Wien gekommen, wo sie zum Mitglied der Akademie der Künste gewählt wurde. Ihrer Bedeutung entsprechend darf ANGELIKA KAUFFMANN sich ausführlich in der Ausstellung entfalten; ihre Bilder und Zeichnungen, repräsentative Porträts und Allegorien (Abb. geg. S. 193) zeigen sie noch im Banne des Rokoko und dann der antikischen Kunstrichtung ergeben, und man spürt, was sie einem Reynolds und einem Goethe so wert machte. Bei dem Leben der Kauffmann zu verweilen, gestattet leider der knappe Raum dieser Zeilen nicht, in denen auch der ELISABETH VIGÉE-LEBRUN nur kurz gedacht werden kann. Sie ist es, die durch ihre mit souveränem Können gemalten Porträts, ihrem eigenen (Abb. S. 194) und denen adeliger Zeitgenossen, den Saal beherrscht und zudem in Aquarellen eine gefällige Kleinkunst bietet. Näher in unsere Zeit gerückt erscheint MARGARET SARAH CARPENTER, die in London den Großmeistern der englischen Porträtkunst getreu blieb, und auch LUISE SEIDLER, nach deren großen Kompositionen niemand mehr fragt, ist zeitlich nicht so ferne, als es scheinen mag angesichts des Pastells, durch das sie uns die Züge Almas von Goethe überliefert.

In der hier eingehaltenen historischen Abfolge ist schon die Schwelle des 19. Jahrhunderts überschritten, dem die nun folgenden Künstlerinnen mit ihrer ganzen Lebenszeit angehören. Keine von ihnen kann es an Berühmtheit mit ROSA BONHEUR aufnehmen; ihren Erfolgen erschloß sich ja England und Amerika, womit ihr auch der „Weltmarkt" gesichert war, Staatsaufträge stellten sich bald ein, Kaiserin Eugenie überbrachte ihr persönlich das Kreuz der Ehrenlegion. „Les bœufs nivernais" (Abb. S. 196), farbensatt und klar dabei, sind wie ein kleiner Auszug aus dem mächtigen „Labourage nivernais", ihrem Hauptwerke. Neben dieser realistischen Tiermalerin findet die pathetische Historienmalerei jener Epoche sich durch FRIEDERIKE O'CONNELL-MIETHE vertreten, einer gebürtigen Potsdamerin, die aus der Schule von Begas und Gallait hervorgegangen ist, aber in ihrem bei aller Glätte sehr echt wirkenden Porträt der Tragödin Rachel eher an Delaroche denken

ROSA BONHEUR (1822—1899) LES BOEUFS NIVERNAIS

MARGUERITE GÉRARD (1761—1830)
LE TRIOMPHE DE RATON

OLGA WISINGER-FLORIAN PLATANENALLEE IN ALCSUT

läßt. Noch ist hier die belgische Katzen-Spezialistin HENRIETTE RONNER zu nennen, die sich ihrer Beliebtheit bis ins Patriarchenalter hat freuen dürfen. Inzwischen war eine andere Generation ins Leben getreten, eine nervös ehrgeizige und kämpfende. Es ist MARIA BASHKIRTSEFF, die früh, mit noch nicht 24 Jahren, in ihrem heißgeliebten Paris gestorbene Russin, mehr durch ihre von ungezügeltem Tatendrang und von verzehrender Eitelkeit erfüllten Tagebücher als durch ihre Werke bekannt. Wer sie vom Luxembourg-Museum her kennt, wird sie hier viel sensitiver wiederfinden, in der von ihrer Mutter hergeliehenen Nebelstudie und in einem „Frauenkopf", den sie selbst, voll Grimm über die vermeintliche Unzulänglichkeit, zerschnitten hat. Dokumente des Pleinairismus, wie ihn Manet verstand, sind die Gemälde zweier ihm nahestehenden Jüngerinnen, die selbst wiederholt mit ihren Zügen in seinem Oeuvre auftauchen. Beide hatten schon eine tüchtige Vorbildung genossen; eine Schülerin Manets war, in engem Anschluß an seine Unterweisung, nur EVA GONZALÈS, die außerordentlich fein

M. MONTIGNY DER KUHSTALL

zu nuancieren versteht (Abb. S. 210), während Berthe Morizot selbständiger ist, dabei aber dem Meister doch näher kommt (Abb. S. 209). Ein strengeres Antlitz zeigt in ihrem Ringen Margarethe von Kurowski, die nun auch schon zu den Toten zählt. Allzufrüh geschieden sind drei Oesterreicherinnen; freiwillig, wenn man so den Entschluß eines unbefriedigten jungen Mädchens nennen kann, ist Marie Munsch dahingegangen, nach langem Leiden Hermine Heller-Ostersetzer (Abb. S. 213), die mit starkem Wirklichkeitssinn ein ebensolches soziales Empfinden verband, und plötzlich wurde Emilie Mediz-Pelikan dahingerafft, eben als sie aus dem Vollen ihrer eigenartig umbildenden Naturanschauung träumte und schuf.

Wie der Vergangenheit ist auch der Gegenwart ihr Recht geworden, vollauf. Deutlich sind die Kunstzentren zu erkennen, wo die Künstlerinnen, mögen sie welchem Lande immer entstammen, ihre Ausbildung erfahren haben, Paris und München voran. Doch sei der in der Ausstellung beobachteten Anordnung Folge geleistet, schon der Uebersichtlichkeit zuliebe. Am stärksten haben sich die beiden erwähnten Städte beteiligt, von denen die weitere Internationalität ausstrahlt. Ein gesunder Realismus waltet in dem der Münchener Schule vorbehaltenen Raum, wo der Einfluß der „Scholle" vorwiegt und bei Pauline Eigner-Püttner (Abb. S. 212) seinen vollendeten Ausdruck findet. Harry Fürther mit einer „Lichtskizze", Paula von Blankenburg mit einem Bildnis von Leiblscher Konsistenz, Emmi Walther mit gut differenzierten Landschaften, Maria Caspar-Filser in einem von treibenden Kräften belebten „Frühlingshügel" geben einen Begriff von vielerlei Tendenzen. Berlin stellt in Adele von Finck (Abb. S. 204) ein hier neues Talent vor und hat sich sonst auf die bekannten Namen der Vilma Parlaghi, Dora Hitz und Käthe Kollwitz beschränkt. Auffällig heben sich von der sonst so farbig frohen und meist sonnig hellen Umgebung die Werke der Engländerinnen ab, die bei aller koloristischen Bestimmtheit äußerst zurückhaltend sind, Zeug-

TINA BLAU-LANG — FRÜHLING IM PRATER

nis dessen ein tief sammtiges Porträt von Edyth Rackham (Abb. S. 214), einigermaßen verwandt mit dem einer Amerikanerin, N. Brooks, und eine wohl aus Schottland kommende Regenlandschaft von Gabell Smith; gewisse dekorative, bis zur letzten Verfeinerung zart gesinnte Absichten ruft Margaret Mackintosh (Abb. S. 202) wieder in Erinnerung, die dem Kunstgewerbe viele Anregungen gegeben hat, während Mary Sargant Horence durch monochrome Kartons den Stil einer weniger originellen Wandmalerei verteidigt. Italien sandte außer einem tüchtigen Damenbildnis von Ernestina Orlandini das reizende „Rotundenschlößchen" der Venezianerin Emma Ciardi (Abb. S. 203), dessen grünsilberne Tönung sich ausgezeichnet behauptet, obwohl es dicht neben einem Porträt der Therese Schwartze (Abb. S. 215) hängt, die wunderbar ihre reich besetzte Palette spielen läßt; fast noch mehr Energie entwickelt diese Künstlerin in einem Porträt des Generals Joubert, so daß durch sie und durch S. Mesdag van Houten Holland vortrefflich vertreten ist. Auch Belgien wahrt seinen Platz mit mehr Selbständigkeit als sonst gemeinhin zu beobachten ist,

ILSE VON TWARDOWSKA-CONRAT — KAISERIN ELISABETH

ganz abgesehen von der in ihrer Spezialität zu Weltruf gelangten Katzenmalerin Henriette Ronner. Die Vorbilder sind immer im Lande selbst zu suchen, Claus etwa für die Landschaften von Juliette Wytsman und Anne de Weert, Farasyn für den faserig schillernden Vortrag von M. Montigny (Abb. S. 198). Weiterhin nähert man sich immer mehr Paris, wo ja die berühmteste Malerin der Schweiz, Luise C. Breslau, ansässig geblieben ist, und dessen Schulung Marthe Stettler (Abb. S. 208) kaum ferne stehen dürfte, wie denn auch A. Rossmann künstlerisch ebenfalls dorther stammt, etwa von Lucien Simon. Was Rußland zu bieten hat, trägt auch keinen bestimmten nationalen Charakter, man müßte denn eine aus Derbem und Zaghaftem gemischte Buntheit in der „Maskerade" von Valentine Jvanitzki dafür nehmen; packend ist der fegende Frühlingswind auf der Pariser „Impression" von Alice Dannenberg durch die eilige Technik wiedergegeben; als Bildhauerin von resoluter Begabung soll Veta von Tscherenissimoff nicht unerwähnt bleiben. Und schließlich Frankreich, das sich in einem internationalen Saal nicht zuletzt durch einen dekorativen Entwurf von Helene Dufau („Magnetismus", ein Panneau in der Sorbonne) behauptet. Die Besonderheit, durch die Paris auffällt, besteht darin, dass es fast durchaus Malerfrauen sind, jeder Name ein Programm, denen man hier begegnet. Charlotte Besnard hat ein Oelbild da (Abb. S. 201), deutet durch Terracotta-Masken aber auch den Beginn ihrer Laufbahn an, Marie Cazin ist farbig sehr diskret, Jeanne Simon, Lisbeth Carrière mit Blumenstücken und Deaux-Roll mit einem Porträt ihres Gatten vervollständigen dies Stück zeitgenössischer Kunstgeschichte.

Was von österreichischen Künstlerinnen der Gegenwart geschaffen wird, erscheint, wenn man die vielen schon von andern Ausstellungen her geläufigen Namen bedenkt, nur in einer schmalen Auslese dargeboten. Es sollte offenbar ein Ausgleich geschaffen werden zwischen den Talenten von bewährtem Ruf und denen, die sich den Boden der Anerkennung erst noch zu erkämpfen haben. Darum sieht man gern den „Frühling im Prater" von Tina Blau (Abb. S. 199) wieder, der den Anfang ihrer Laufbahn bedeutet, und begrüßt die Bilder von Olga Wisinger-Florian (Abb. S. 198) als Zeugnisse einer unversiegbaren Kraft. Neuere, ja neueste Tendenzen ringen sich bei Louise Fraenkel-Hahn („Lasset die Kindlein

zu mir kommen") an die Oberfläche, doch liegt ein verinnerlichter Realismus noch mit der rein dekorativen Auffassung eines Maurice Denis und Klimt im Streite. Zu einer befriedigenden stilistischen Einigkeit sind IRMA VON DUCZYNSKA („Die Schwestern"), die psychologisch zu differenzieren versteht, EUGENIE BREITHUT-MUNK und besonders in dem Problem des Freilichts HILDE KOTANY gelangt; hieher gehören auch die Porträtstudien von AUGUSTE GORHAN und CAMILLA BARONIN POSSANNER. An Landschaften in allen malerischen Tonstärken ist kein Mangel, von den üppig farbigen Blütensträuchern von OLGA BRAND-KRIEGHAMMER und dem „Wiener Vorstadthof" von HELENE BARONIN KRAUSS (Abb. S. 206) bis zu den poetischen Naturstimmungen, wie sie von MARIE MAGYAR und ANGELA ADLER im leisen Vortrag geliebt werden, denen noch IDA KUPELWIESER, ELSE LASKE, HERMINE GINZKEY und LILA GRUNER anzureihen sind; unter den Stilleben sei das von GRETE WIEDEN-VEITH hervorgehoben. Zu Krakau bekennt sich OLGA VON BOZNANSKA, zu Graz FRIEDERIKE VON KOCH, zu Prag LILI GÖDL-BRANDHUBER, die in dem energischen Oelbild (Abb. S. 206) ebenso wenig wie in Radierungen ihren

HELLA UNGER PLAKETTE

CHARLOTTE BESNARD ORANGEN

Lehrer Richard Kaiser verleugnen kann. Die graphische Abteilung, in der freilich KÄTHE KOLLWITZ (Berlin) alles schlägt, bietet mancherlei Talentproben aus Oesterreich: eine lebendige Radierung von TANA HOERNES, Holzschnitte von MARTHA HOFRICHTER, Illustratives von MARIANNE FRIMBERGER und OTTY SCHNEIDER (Prag), sehr prägnante Architekturzeichnungen der Brünnerin GABRIELE MURAD-MICHALKOWSKI. Mit besonderer Auszeichnung sind die Bildhauerinnen zu nennen. ILSE CONRAT, deren drei Porträtbüsten jede die Gabe eindringlicher Charakterisierung bekundet, fesselt besonders durch das „In memoriam" gewidmete Idealbild der Kaiserin Elisabeth (Abb. S. 200), ELSA KÖVESHÁZI-KALMÁR durch die scharf prägende Modellierung der typischen Schauspielerzüge Kainzens (Abb. S. 207). TH. F. RIES, die sonst kolossalische Allegorien bildet, läßt es diesmal bei Porträtbüsten bewenden; LONA VON ZAMBONI, HELLA UNGER (Abb. S. 201) bringen u. a. auch Kleinplastiken in Bronze, dergleichen Keramisches sehr ansprechend MINNIE GOOSENS (München) und die Wienerin JOHANNA MEIER-MICHEL, der man schon wiederholt auf dem Gebiete des Kunstgewerbes begegnet ist.

MARG. MACDONALD MACKINTOSH ⊛ DIE JUNIROSE

GEDANKEN ÜBER KUNST

»Die Kunst ist der menschliche Ausdruck der Zufriedenheit mit den Schöpfungen Gottes und des Wohlgefallens an ihnen.« Dies ist, wenn ich nicht sehr irre, der Ausspruch eines chinesischen Aesthetikers, dessen Namen ich vergessen habe, der aber so etwa um das Jahr 2500 vor Christi Geburt Privatdozent an der Universität in Peking gewesen sein soll. Dieser Ausspruch mag wohl neben den vielen anderen, die seitdem in aller Herren Länder über die Kunst getan worden sind, auch noch seine Geltung haben und ich meine, er paßt besonders gut auf die stille Kunst der Malerei. Nur der Künstler steht eigentlich so ganz kritiklos der Welt gegenüber, er staunt die Welt an, er nimmt sie, wie ein Kind sie nimmt — ihm erscheint, als ob alles gut wäre, er ist der geborene Optimist. Die Kunst ist aller Verpflichtung enthoben, etwas erklären und deuten zu wollen am Welträtsel, das ist ihre schöne Einseitigkeit. Wie das Kind mit seiner Puppe, der es in Liebesregung alles Leben zugesteht, der es die eigene Seele leiht, damit die Puppe lebe, so spielt vielleicht die Kunst mit allen Dingen. Hans Thoma

* * *

Auch die Genies sind menschlichem Irren unterworfen; kein Künstler — und wäre er der größten einer — ist der Hand der Natur so fertig entsprungen, wie Pallas Athene dem Haupte des Allvaters Zeus.

Arbeiten ist ihre Devise gewesen. Arbeiten und immer wieder arbeiten.

„Der mit Genie begabte Mensch opfert sich ganz für das Ganze, eben indem er lebt und schafft."

„Die Triebfeder, welche das Genie zur Ausarbeitung seiner Werke bewegt, ist nicht der Ruhm: der ist zu unsicher und, in der Nähe betrachtet, von zu geringem Wert, — auch ist es nicht das eigene Ergötzen; denn dieses wird von der großen Anstrengung überwogen. Viel mehr ist es ein Instinkt eigener Art, vermöge dessen das geniale Individuum getrieben wird, sein Schauen und Fühlen in dauernden Werken auszudrücken, ohne sich dabei eines ferneren Motivs bewußt zu sein." —

EMMA CIARDI ROTUNDENSCHLÖSSCHEN

DIE HISTORISCHEN GRUNDLAGEN DER HELL- UND FREILICHTMALEREI

Von Professor DR. BERTHOLD HAENDCKE

III (Schluß)

In dem Lande, in dem sich zu Beginn der Geschichte der modernen Malerei ohne Widerrede die bedeutsamste koloristische Entwicklung vollzogen hat, in den Niederlanden, nahm fast gleichzeitig (ca. 1380) die Geschichte der modernen Musik ihren Anfang. Wilhelm Dufay aus Chimay bildete zuerst die kontrapunktistische Kunst aus. Die Niederländer behielten auf diesem Felde durch rund 200 Jahre die Führung. Orlandus de Lassus (geb. ca. 1520) schloß die Reihe. Die Musik, durch dieses Volk — gleich der eine Licht- und Tonmalerei erst gestattende „Oelmalerei“ — in ganz Europa verbreitet, begann jetzt allerorten, namentlich in Italien (und Deutschland) eine einheimische Kunst zu werden. Palestrina wurde der Führer Italiens und der katholischen Kirchenmusik, wie auf dem Tridentiner Konzil (1562) anerkannt wurde.

Im 15. und 16. Jahrhundert trat die „Harmonie“ in der Musik aus der Kirche heraus, und erhielt auch im geselligen Leben Anerkennung und Bürgerrechte. Sie wurde Gegenstand des feinen Tones der Gesellschaft. Die Melodie achtete man gering. Für die vornehme Welt wurden Madrigale, kurze Gedichte weltlichen Inhalts in Musik gesetzt, eine wichtige Kompositionsgattung, die ihren Ausgang von Venedig nahm, wo auch die Wirklichkeit des Lebens zuerst eine farbenfrohe Darstellung erhalten hatte. Die Einführung des Madrigals war der wichtigste Schritt zur Verfeinerung des Geschmackes der Tonsetzer wie des Publikums und der Beginn des „schönen Stiles“. Die Oper stand vor der Tür; bereit, das *Schau*spiel in Musik umzusetzen. Die Vermählungsfeier Heinrich IV. von Frankreich mit Maria von Medici um 1600 schenkte das Gedicht, das die vorbereiteten musikalischen Kräfte zum Schaffen aufrief. Es kam jetzt für die Musik die Zeit, dem überwiegend Geistigen der Kirchenmusik eine schöne Sinnlichkeit gegenüberzustellen. Darin bestand die Aufgabe der neu entstehenden Oper.

ADELE VON FINCK — DER GRÜNE HUT

Diese schnelle Skizze der Musikgeschichte war notwendig, um die im 17. Jahrhundert zu voller Entwicklung gelangte Lichtmalerei ihren weitergreifenden Beziehungen nach erfassen zu können. Zweifelsohne ruhen Tonmalerei und Tonkunst auf wesensverwandter Grundlage. Das Licht modelliert die Formen, gibt vor allem dem Maler die Möglichkeit, die geistigen und die seelischen Werte bildlich festzuhalten, zu interpretieren. Je feiner die Durchbildung der Psyche des Menschen ist, um so zwingender tritt an den Maler die Pflicht heran, die Lichtmalerei zu betonen, zu studieren. Die Musik ist vorwiegend die Kunst des Gemüts. Sie spricht als solche die innersten Tiefen der Seele aus. Die Reformation hatte den christlichen Geist wieder vom groben Bilderdienst und krankhaften

ELISABETH NOURSE — PROZESSION IN DER BRETAGNE

Schwarmgeiste gereinigt. Der Protestantismus und der neuzeitliche Katholizismus suchten die alte Innerlichkeit des christlichen Prinzips wieder zur Geltung zu bringen. Das Reich der Stimmung war gewaltig erweitert, gesünder geworden, und der menschliche Geist unendlich bereichert. Der Verstand des Menschen von der Scholastik befreit, griff die größten Fragen der Natur an, die Naturwissenschaft entstand, und die Musik hatte das Material gefunden, welches die Tiefen der Seele unmittelbar zum Ausdruck bringen kann. Diese riesige Entwicklung des Individuums, der Völkerindividuen, verlangte auch nach malerischer Verdolmetschung. Die Ton-, die Lichtmalerei sollte und mußte Antwort geben, Rede stehen. Sie *mußte* dienen, wollte sie in die jetzt durch breit und hoch in die Mauern geschnittene Fenster von hellem Licht erfüllten Räume entsprechende Gemälde hineinstellen.

Das 18. Jahrhundert schritt ganz entschieden zur Hellfärbigkeit voran. Die Malerei der Rokokozeit mußte aus denselben soeben skizzierten allgemeinen Gründen wie aus den besonderen baulichen Verhältnissen zu immer helleren und zarteren Farben neigen; denn die „Schildereien" bilden auch einen Bestandteil der gesamten Innenausstattung. Sie können sich niemals zu dieser in einen grundsätzlichen Gegensatz stellen.

Die hohen, mächtigen Fenster, die die Gebäude des späteren Barock und des Rokoko zu Glashäusern umbilden, die feuchte, lichterfüllte Atmosphäre, der gesunde alteingebürgerte koloristische Sinn haben Venedig befähigt, die malerischen Konsequenzen aus der Licht- und Hellmalerei zu ziehen, d. h. zum Malen der atmosphärisch gebrochenen Farben zu gelangen.

Tiepolo ist keineswegs der einzige, aber der

bedeutendste unter den Venezianern dieser Epoche, welche die einheimische Veranlagung zur Koloristik einen neuzeitlichen Ausdruck zu verleihen imstande waren. Tiepolos Bilder umschwebt ein feines, atmosphärisch abgewandeltes farbiges Licht, das den besonderen Stimmungen seiner Epoche überzeugenden Ausdruck zu verleihen imstande ist. Er darf als die historisch wichtigste Persönlichkeit für die Geschichte der Lichtmalerei seit den Tagen der großen Lichtmaler des 17. Jahrhunderts gelten.

LILI GÖDL-BRANDHUBER — BAUERNHOF

Als die Gesamtheit der Künste, sowohl der bildenden wie der redenden und der tönenden (Goethe—Beethoven) von der „klassischen" Form beherrscht wurde, da mußte ganz folgerichtig die Linie Farbe und Licht zurückdrängen. Ein Empire-Stil verlangt nicht zart verschwebendes, schimmerndes Sonnenlicht um weichgeformte Glieder, sondern will klare, bestimmte, klassische Form. Diesseits wie jenseits der Vogesen zog man die Folgerungen, wenn auch in voneinander abweichender Art und Weise. Nach Maßgabe der ganzen künstlerischen und allgemein kulturellen Entwicklung war für Deutschland zunächst die sogenannte Kartonmalerei, d. h. die Gleichgültigkeit (nicht der Verzicht) gegenüber der Farbe nach der Periode der sehr ausgesprochenen Hellfärbigkeit des pastellfrohen Rokokos ein durchaus logisches Ergebnis; überdies betont durch die literarisch bedingte Geistesrichtung. In Frankreich mußte der „Komplexion" des Franzosen entsprechend die Form als solche sich länger halten.

HELENE BARONIN KRAUSS — WIENER VORSTADTHOF

Die deutsche Malerei des beginnenden 19. Jahrhunderts ist im Grunde eine romantische, denn auch die sogenannte klassizistische Malerei folgt nicht ausgesprochen klassisch-formalen Prinzipien, sondern Stimmungen lyrischer Art; mit bedingter Ausnahme Genellis und Feuerbachs sei dies gesagt. Bei der „romantischen" Grundstimmung mußten die Künstler, die sich von dem Selbstbetrug in Rom, dem sie hier bis zu einem gewissen Grade unterlagen, frei halten konnten, zur

Lichtmalerei gelangen, denn nur in dem schwebenden Lichte, das die zarten Seelenregungen auf das Antlitz, in die Augen malte, konnten sie das Mittel finden, ihr innerstes Sollen und Wollen, die Seele zu enthüllen, zu befriedigen. Der gesunde realistische Sinn, der damals alle Künstler von Cornelius (ursprünglich) bis Runge, von J. L. David bis Flandrin erfüllte, mußte die Maler der freien Natur gegenüberstellen. Hier fanden sie die Möglichkeit, mittels Gottes weiter, so inbrünstig verehrter Welt alle die Gefühle auszusprechen, die ihr Innerstes erfüllten. Sonne und Mond boten helfende Hand. Unstreitig waren sich Maler wie J. A. Koch, Runge, Kersting, Oldach, bald Friedrich, der junge Menzel usw. darüber klar, daß mit der Ateliermalerei ihre Absicht nicht zu erreichen war. Sie wurden deshalb prinzipiell Lichtmaler. Um die dreißiger und vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts hat die Lichtmalerei einen so bedeutenden Schritt der modernsten Freilichtmalerei entgegengemacht, daß diese sich bereits damals grundsätzlich hätte entwickeln können. Die neu auftretende altmeisterliche Malerei warf hier zunächst ein breites Hindernis in den Weg. Hatte die wieder stark erregte, zum Teil auf pietistischen, zum Teil auf Unionsgedanken beruhende religiöse Bewegung zu Beginn des soeben abgelaufenen Jahrhunderts die Malerei der heiligen Legende für die durch hohe Fenster erhellten neugotischen Kirchen gestärkt, hatte die „profane" Malerei in den mit weißen Musselinvorhängen und von hellfarbigen Tapeten überkleideten Räumen der Biedermeierzeit ihre Stätte gefunden, so verlangte jetzt das Publikum, daß die Malereien sich den gotischen, bald den im Renaissancegeschmack gehaltenen sattfarbigen Zimmern angliedere. Der retrospektive Charakter, wie die Farbenzusammenstimmung in den Interieurs brachte ganz von selbst die dekorative, tieffarbige Pracht der Hochrenaissancegemälde in die Wohnräume unserer Eltern. Deutschlands korrekter und gewissenhafter Sinn

ELSA KÖVESHÁZI-KALMÁR JOSEF KAINZ

ging am folgerichtigsten voran. Frankreich hatte trotz der leidenschaftlichen Verehrung und Folgschaft, die Delacroix Meister Rubens entgegenbrachte, sich stets eine selbständigere Entwicklung bewahrt. Den Einflüssen der Rubensschen und Tizianschen Farbenfreudigkeit konnten die französischen Maler das farbenreiche Licht Algiers, die Tonwunder Aegyptens gegenüberstellen, die durch eigenes Studium erworben werden mußten und keineswegs oft „romantisch" abgewandelt wurden, wie Rottmanns Landschaftsbilder aus Griechenland. Nachhaltiger und allseitiger als in Deutschland beschäftigten sich in Frankreich die Maler mit der künstlerischen Interpretation des Lebens in Wald und Flur. So wurde auch die Freilicht- und Luftmalerei, als weitere Folge die farbenzerlegende Impressionsmalerei ganz naturgemäß zuerst in Frankreich ihrem besonderen Charakter nach erfaßt.

Hatten früher die farbenfreudigen Maler der venezianischen und niederländischen Schulen die Augen auf sich ziehen müssen, so beanspruchten jetzt den eigenen Studien in der freien Natur entsprechend die Hellmaler die Aufmerksamkeit, vorab Franz Hals und Velasquez — Tiepolo wird kaum in Betracht gekommen sein. Die Franzosen wurden aus allem diesem die Begründer einer Richtung auf die Hell-Freilichtmalerei, der diesmal eine längere Dauer beschieden war und sein wird — weil sie dem modernen Leben einen adäquaten malerischen Ausdruck verleiht. Wie seit der späten Römerzeit nicht mehr hat alle Völker, besonders die Deutschen, eine sehr starke Liebe zur vaterländischen Natur ergriffen. Und was so oft mit selbständig sehenden Augen bewundert ist, das soll auch in der Kunst Ausdruck finden. Licht und Luft umspielte Natur soll uns der Maler schenken und auch der Bildner soll den vom Glanze, vom Schimmer des starken oder gedämpften Sonnenlichtes umschwebten, so oft in den Bädern gesehenen nackten Körper nicht anders formen. Reiche Lichtwellen dringen durch zweckmäßig angeordnete Fenster in unsere Zimmer — Licht und Luft muß überall verlangt werden. Wahrheit der Darstellung ist einem Jahrhundert unbedingtes Erfordernis, das die Naturwissenschaft groß werden sah, dem Jahrhundert der Technik. Großzügige Raumvorstellungen müssen einem Geschlecht, das so leicht den Erdball überquert, angeboren sein.

MARTHA STETTLER NACH DEM BADE

BERTHE MORIZOT
IM GARTEN

Es ist schon so viel und so Vortreffliches über die Lichtmalerei unserer Tage gesagt, daß ich davon hier schweigen kann. Meine Absicht war nur darzulegen, daß die Hell- und Lichtmalerei keineswegs eine Marotte der lebenden Stunde ist, sondern ein notwendiges Ergebnis; daß die besondere Auffassung in der Tonmalerei unserer Tage eine Reihe von Vorläufern hat und, daß sie als die Aussprache einer kraftvollen Naturliebe und eines energischen Wahrheitsdranges zu gelten hat. Denn alle die Perioden, die ich als der Hell- und Lichtmalerei als prinzipiell geneigt hinstellte, besaßen diese Eigenschaften (hier nehme ich das Rokoko nicht aus), naturgemäß durch die allgemeinen kulturellen Bedingungen moderiert, wie ich hier und da leicht andeutete. Wer sich grundsätzlich gegen die moderne Freilicht- und Freiluftmalerei (-bildnerei) unserer Tage ausspricht, kennt weder die Geschichte der Kunst, noch die der Kultur Europas, noch versteht er die Zeichen seiner Zeit!

EVA GONZALÈS (1832–1883) AM WASSER

NEUE DENKMÄLER

DRESDEN. Am Bismarckplatz ist ein neuer Brunnen aufgestellt worden, ein Werk von GEORG WRBA. Der Brunnen ist gestiftet von dem verstorbenen Arzt Dr. Heinze in Leipzig-Ötzsch zum Andenken an seine verstorbene Frau Marie Gey-Heinze, die als Malerin und Radiererin Feinsinniges und Eigenartiges geleistet hat. An dem Brunnen ist die Tierliebe, die sich in vielen Blättern ihrer Hand zeigte, dadurch angedeutet, daß an den vier schmalen Seiten des achteckigen Beckens kleine Becken für Vögel und Hunde angebracht sind. In dem großen Becken erhebt sich ein würfelförmiges Sandsteinpostament, auf dem eine bronzene nackte weibliche Gestalt auf einer etwas schräg gestellten Muschel steht. Abbildung und Beschreibung des ausgezeichneten Werks finden sich in unserem Bericht über die erste Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden (s. S. 125).

KÖLN. In dem Wettbewerb für das Bismarck-Nationaldenkmal bei Bingerbrück sind nicht weniger wie 350 Entwürfe eingelaufen. Am 23. Januar wird das Preisgericht seine Arbeit beginnen und am 15. Februar sollen die Entwürfe im städtischen Kunstpalast in Düsseldorf zur öffentlichen Ausstellung gelangen.

STUTTGART. In Stuttgart hat sich für die Errichtung eines Württembergischen Reformationsdenkmales ein Ausschuß errichtet, der jetzt behufs Erlangung geeigneter Entwürfe einen Wettbewerb ausgeschrieben hat. Von den eingesandten Entwürfen sollen durch das Preisgericht vier Entwürfe derart prämiiert werden, daß deren Verfasser mit einem Honorar von je 1000 M zu einem engeren Wettbewerb aufgefordert werden. Die näheren Unterlagen für den Wettbewerb sind durch die evangelische Kirchenpflege Stuttgart, Kronenstraße 49/I zu beziehen.

FANNY CHARRING — DAMENBILDNIS (MINIATUR)

AUSSTELLUNG „ZEICHNENDE KÜNSTE" IN DER BERLINER SECESSION

Die vor kurzem eröffnete Winterausstellung zeichnet sich durch eine außerordentliche Qualität aus und läßt neben großen und bewährten Namen zahlreiche verheißungsvolle jüngere Talente zu Wort kommen.

In einer kleinen historischen Abteilung greift man auf GOYA zurück und zeigt von ihm, der mehr wie irgend ein anderer Künstler des 19. Jahrhunderts ein Anreger für die Moderne geworden ist, eine stattliche Reihe hervorragendster Zeichnungen, die aus der bekannten Sammlung Beruetes in den Besitz eines Berliner Privatsammlers übergegangen sind. Daneben meisterhafte Aquarelle und Zeichnungen von CONSTANTIN GUYS, glänzend gesehene und geschilderte Szenen aus dem mondänen und demimondänen Paris unter Napoleon III. und Landschaftsbilder, die, wie eine Ansicht des Bosporus, Guys auch von dieser Seite als ungewöhnliche Persönlichkeit erscheinen lassen. Gewählte Proben von DAUMIER, MANET, DEGAS und RENOIR, Radierungen von MÉRYON, COROT und dem freilich zum Engländer gewordenen LEGROS schließen diese glanzvolle Uebersicht. Ein heimatlicher Klassiker ist den Franzosen in ALFRED RETHEL gegenübergestellt: eine Anzahl seiner edelsten zeichnerischen Schöpfungen, die das Aachener Museum hergeliehen, brauchen den Vergleich nicht zu scheuen. Es ist merkwürdig, wie gut Rethel in die ihm zugewiesene Umgebung hineinpaßt, hat man ihn doch mit HODLERS umfangreicher Kollektion im gleichen Raume untergebracht. Aber Rethels leidenschaftliche Größe verträgt sich wohl mit des Schweizer Meisters gewaltigem Monumentalstil, der sich ja um nichts weniger auch in der kleinsten Zeichnung ausspricht, den wuchtigen Entwürfen für die Landsknechts- und Schlachtenkartons oder den innig-strengen Idealkompositionen. In dieser bescheidenen Schwarz-Weiß-Ausstellung mit ihren Zeichnungen und Entwürfen gibt es sonderbarerweise viel mehr Werke, die dem einfachen, lapidaren Stil nahekommen, den wir für die Wandmalerei wieder zu erobern suchen, als bei den meisten großen Gemäldeparaden. Vielleicht die bedeutendste Schöpfung großen Stiles ist hier ein mächtiger Karton EDVARD MUNCHS zu einem Universitätsbild „Die Geschichte" genannt. Man weiß, wie gerade ein solcher Vorwurf durch eine Unsumme aufdringlicher Requisiten und Allegorien trivialisiert werden kann und trivialisiert worden ist und staunt vor der souveränen, großzügigen Art des Norwegers: ein alter, ehrwürdiger Mann sitzt lehrend neben einem Knaben unter einem gewaltigen, weitverzweigten Baum vor einer großen, stillen Berglandschaft. Wie die ungeheure Fläche des Bildes durch die wuchtigen, festen Linien zusammengefaßt und der Blick des

Beschauers zwingend auf das Darstellungszentrum gebannt ist, das ist wahrhaft monumental. Auch ein Deutscher, PAUL RÖSSLER in Dresden, hat in zwei Kartons mit aufwärts schwebenden Figurengruppen sehr beachtenswerte Proben für eine bedeutende Auffassung des Freskostiles gegeben.

Von den Führern der Secession bringt LIEBERMANN den großen Karton zu seiner „Amsterdamer Judengasse“ und eine Reihe von Pastellen von berückender Lichtfülle. Allerlei Motive vom Wannsee geben ihm Anregung zu den farbenreichsten und sonnigsten Blättern. Im Pastell, das Liebermann in erster Reihe wieder zu neuem Leben erweckt hat, gelingen ihm seine farbigsten, heitersten Schöpfungen und die von ihm gegebene Anregung ist auf fruchtbaren Boden gefallen, das sieht man an hübschen Arbeiten ERNST OPPLERS und KONRAD VON KARDORFFS, die freilich an Feinheit und sicherer Wirkung nicht wenig zurückbleiben. Erstaunlich ist es, was SLEVOGT in kaum handgroßen Aquarellen erreicht hat, Ansichten aus München, Bildern aus dem Gebirge und von der See, in denen der Künstler eine Intensität und Glut der Farbe ins Leben gerufen hat, die innerhalb der Aquarellkunst kaum Vergleiche erlaubt. LOVIS CORINTH gibt nicht oft eine so schöne Probe landschaftlicher Kunst, wie in seinem Hamburger Bootshafen, den man durch grünes Gezweig hindurch erblickt, und auch PAUL BAUM wie THEO VON BROCKHUSEN bringen hübsche, wenn auch etwas durch das große Format geschädigte Arbeiten. Auf rein zeichnerischem Gebiet beruht OTTO GREINERS Kraft, von der zahlreiche Studien zu seinem letzten großen Stich „Die Hexenschule“ Zeugnis ablegen. In stetiger Vorwärtsentwicklung zeigt sich KÄTHE KOLLWITZ. Aus den Kompositionen, in denen oft die innere Anteilnahme am Vorwurf die künstlerische Darstellung zurücktreten ließ, ist sie, ohne daß die Eindringlichkeit ihrer Sprache auch nur die leiseste Einbuße erlitten hätte, zu immer ausgeglicheneren, abgerundeteren Schöpfungen vorgedrungen: das beweist im besonderen eine ihrer letzten Radierungen das tiefergreifende „Überfahren“, eine Großstadtszene, in der ein Elternpaar, von Neugierigen umringt, in stummer Verzweiflung ihr Kind von der Stätte des Unglücksfalles trägt. Sehr beachtenswert als zeichnerische Leistungen sind MAX BECKMANNS Aktfiguren und KURT TUCHS allerliebste, elegant und geschmackvoll erfundenen Penthesilea-Illustrationen, die durch eine ganz karg bemessene Kolorierung eigenen Reiz bekommen. Recht flott sind ein paar Lithographien WILHELM GALLHOFS; auch WILHELM GIESE verspricht nach verschiedenen hier vereinigten Skizzen vielleicht eine Weiterentwicklung. Auf illustrativem Gebiet ist nicht wenig zu sehen: CHRISTOPHE bringt seine gleichmäßig pikanten und gleichmäßig im Beardsley-Stil aufgefaßten Schwarz-Weißblätter und PASCIN, der sich ein gutes Stück in seinen Deutlichkeiten gemildert hat, eine Reihe von teilweise sehr raffiniert in Farben angelegten Arbeiten zur Illustrierung von Heines „Memoiren des Herrn von Schnabelewopski.“ HANS BALUSCHEK, der sich auf umfangreiche Schilderungen aus den Stahlwalzwerken und Gießereien gelegt hat, versagt an diesen Vorwürfen vollkommen und wird zum trockenen Erzähler, HEINRICH ZILLE

PAULINE EIGNER-PÜTTNER — DAMENBILDNIS

HERMINE HELLER-OSTERSETZER   KIRCHGANG IN TAUFERS

läßt in alter Laune seine Typen aus Berlin N aufmarschieren und schenkt dem Beschauer nichts von alledem, wofür der Berliner das schöne Wort „ruppig“ erfunden hat. Freundlich und frisch wirken PHILIPP FRANCKS Radierungen, in denen er das Thema der „Badenden Jungen“ variiert, BISCHOFF-CULM bringt farbenfrohe, litauische Aquarelle und die beiden HÜBNER führen aufs neue erstaunliche Proben ihres Fleißes und eindringlichen Studiums vor, unter denen besonders Ulrichs feine Aquarelle aus Glasgow Erwähnung verdienen. Unter den jüngeren Radierern bildet sich FAURE in Stuttgart allgemach zu einem Meister des Aquatintaverfahrens heran; HANS MEID, der auch hier durch seine Routine erstaunt, erzielt keine recht tiefergehenden Wirkungen. Ganz außerhalb der Reihe all der Genannten steht der Wiener KLIMT, der mit einigen, in kaum sichtbaren Umrissen höchst feinfühlig gezeichneten Damenporträts die ganze Eigenart seiner Persönlichkeit zur Geltung bringt.

Unter den Plastiken findet sich manches Gute. Dem Bildhauer und Zeichner BARLACH, der durch seine in Breughelschem Geiste erdachten, in großen, weichfließenden Linien modellierten Gruppen bekannt wurde, ist ein ganzer Saal eingeräumt, WRBA und KOLBE sandten tüchtige Bildnisbüsten, AUGUST HEER ein glänzendes Porträt Olaf Gulbransons und RICHARD LANGER einen in der Durchbildung der feisten Fleischmassen ausgezeichneten Frauenakt.

J. SIEVERS

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BERLIN. Viel Interesse erregte bei *Schulte* die Ausstellung und Versteigerung der Basler Sammlung La Roche-Ringwald mit einzelnen bedeutenden Werken von Böcklin, Leibl, Thoma, Trübner und anderen; ihr folgte eine Darbietung, in der eine kleine, geschlossene Kollektion von FRIEDRICH STAHL-FLORENZ wohl am meisten interessierte. Es ist eine ganz merkwürdige Persönlichkeit, die aus diesen Bildern spricht, die von einem tiefen Eindringen und engem Verwachsensein mit der Kultur von Alt-Florenz zeugen. Nicht weniger verblüffend ist Stahls Vermögen, seinen Arbeiten einen gewissen Alterston, eine raffinierte Patina zu geben, ohne daß er damit Historien- oder Kostümbilder von künstlich alter Erscheinung schaffen wollte, dafür durchtränkt er seinen Stoff viel zu sehr mit der ihm eigenen prickelnd nervösen Leidenschaft, die gewiß nichts Veraltetes an sich hat. Neben Stahl sah man eine Reihe von Bildern und Skizzen HANS ROSSMANNS, unter denen die Darstellungen kraftvoller Bauerngestalten, ein paar Entwürfe für die Jugend und ein Glasfensterkarton den großen Gemälden entschieden überlegen waren. Wenig zu fesseln vermochte HANS UNGER mit umfangreichen, theatralisch aufgefaßten Idealfiguren und Akten, deren stumpfe, getünchte Malerei den Eindruck der

Leere und Trockenheit noch vermehrte. Unter den Bildnissen WALTER THORS erfreute besonders ein Knabenporträt durch Frische und Schlichtheit; auch einige Studien waren hübsch und intim in der Wirkung. In EMANUEL HEGENBARTHS Tierbildern ließ sich eine neuerliche Vorwärtsentwicklung nicht feststellen. Als gutes und interessantes plastisches Werk soll ein Bronzekopf Liebermanns von HANS ST. LERCHE genannt werden. *Gurlitt* brachte eine *Schönleber*-Ausstellung mit einer Reihe von guten Städtebildern, Landschaften und Seestücken des Künstlers, die den gewohnten Eindruck bedeutenden Könnens und liebevollsten Eindringens in den Stoff aufs neue bestätigten, ohne freilich den Beschauer in jener schlagenden Weise mit der dargestellten Natur in Beziehung zu bringen, die ganz großen Werken eigen ist. Eine Anzahl Strandbilder und verschiedene Szenen aus dem Sportleben von ERNST OPPLER zeichneten sich durch frische, lebendige Auffassung und lichte reizvolle Farbengebung aus. OSWALD ROUX, der Wiener Maler und Graphiker, führte allerlei Motive aus den winterlichen Bergen und ein Fräulein M. STERN Interieurs, Landschaften, Porträts usw. vor, die eine größere Beschränkung und klügeres Haushalten mit den vorhandenen Mitteln recht sehr wünschen lassen. — In dieser Beziehung hat eine andere Künstlerin, HEDWIG MOOS, die bei *Cassirer* ausstellte, besser gewirtschaftet und bei allem noch vorhandenen Tasten in kleinen Landschaftsausschnitten gute Erziehung des Auges und Verständnis für einfache klare Disposition bewiesen. Gleichzeitig sah man bei Cassirer von PIERRE BONNARD weichlich gezeichnete, aber koloristisch sehr geistreiche Bildnisstudien und allerlei südfranzösische Städte- und Hafenansichten, von ULRICH HÜBNER die gewohnten, freundlichen Motive aus den Seestädten (darunter sehr gute Guaschen aus Hamburg), schließlich von LEO KLEIN-DIEPOLD eine Anzahl von Landschaften, Park- und Gartenbildern, deren Wirkung unter der ungünstigen, zähen Malweise litt. — Der Kunstsalon von *Keller & Reiner*, der sich auflösen sollte, wird nach neueren Mitteilungen nun doch fortgeführt werden. Hoffentlich gelingt es ihm, wieder Qualität in seine Ausstellungen zu bringen. — Eine Ausstellung von Städtebildern hat das *Kgl. Kupferstichkabinett* in seiner modernen Abteilung veranstaltet. Es ist interessant, zu beobachten, wie das Thema der Stadtschönheit im Laufe des 19. Jahrhunderts bis auf die Gegenwart von den verschiedenen Nationen verschieden behandelt worden ist: ganz fraglos stehen die Deutschen weit hinter den übrigen zurück, Künstlern, wie MÉRYON, WHISTLER oder PENNELL, deren Meisterwerke den Schwerpunkt der Ausstellung bilden, kann Deutschland keine ebenbürtige Persönlichkeit gegenüberstellen.

J. SIEVERS

DRESDEN. In der Dresdener Galerie hat der neue Direktor DR. POSSE seine Tätigkeit damit begonnen, daß er den Rembrandt-Saal umgestaltet hat. Er wurde Mitte Dezember wieder eröffnet, nachdem er ein halbes Jahr geschlossen gewesen war. Das Werk ist vorzüglich gelungen. Die hohen Säle des Semperschen Baues sind an sich sehr ungünstig für die Wirkung der Gemälde, dazu in einer Weise überfüllt, daß sich die Gemälde gegenseitig stark schädigen und daß die hohe Qualität der Galerie darunter stark gelitten hat. Posse hat nun durch seinen Rembrandt-Saal gezeigt, wie wirksam man durch geeignete Maßregeln diesen Uebelständen entgegentreten kann. Er hat das Oberlicht 3½ Meter tiefer gelegt und durch Verwendung von Prismenglas ein schönes, helles, zerstreutes Licht geschaffen: er hat weiter für die Wandbespannung einen kräftigen dunkelgrünen Stoff gewählt, auf dem die holländischen Bilder vorzüglich zur Geltung kommen; die prunkenden Architekturformen hat er beseitigt, im übrigen aber den Stil des Semperschen Baues gewahrt, so daß der neue Saal keineswegs aus dem Gesamtbild der Räume herausfällt. Von den früheren 71 Bildern blieben für den Rembrandt-Saal nur 47 Gemälde von Rembrandt, seinen Schülern und Zeitgenossen, die Posse in sehr wirksamer Weise aufgehängt hat, so daß die hervorragenden Bilder auch an den hervorragenden Stellen hängen und sofort als solche in die Augen fallen. Wundervoll kommt jetzt vor allem Rembrandts Meisterwerk, Opfer des Manoah, zur Geltung, auch die farbenleuchtende Kuppelszene des Delftschen Vermeer erscheint wie in neuem Glanz, nicht minder die beiden großen Szenen aus Josef und Benjamins Leben von dem Schüler Rembrandts Jan Victors. Ferdinand Bols Ruhe auf der Flucht ist mit Bols und Eeckhouts Darstellungen von Jakobs Traum zu einer wirksamen Gruppe zusammengestellt usw. Die Stilleben von

EDYTH STARKIE-RACKHAM DAME IN SCHWARZ

Jan Weenix, die Tierstücke von Hondecoeter und die zahlreichen Bildnisse von Rembrandt, Mierevelt, Fabritius, Jacob Backer, van der Helst sind in geeigneter Weise zwischen den großen Gemälden verteilt. Dazu sind diese Bilder in der unteren Reihe so tief gehängt, daß man ihnen Auge in Auge gegenübersteht. Mehr als zwei Bilder hängen überhaupt nicht übereinander und hochgehängt sind nur drei mehr dekorative Gemälde, die in der Höhe gerade gut zur Geltung kommen. Die bedeutende Qualität dieses holländischen Saals macht sich in der neuen Aufstellung wirksam bemerkbar. — Posse hat nun Räume im alten Landhaus zur Verfügung, in denen er einstweilen aus den überschüssigen Bildern eine Studiensammlung einrichten wird, während er im alten Museum aus den besten Werken nach dem Vorbild des Rembrandt-Saals eine Schausammlung einrichten wird. Auf die großen Wandflächen des Treppenhauses wird er große dekorative Gemälde hängen, die jetzt ebenfalls in der Galerie unnütz Raum wegnehmen. Hoffentlich finden sich recht bald Gönner der Dresdener Galerie, die dem Direktor die nötigen Mittel zur Fortsetzung seines Werkes zur Verfügung stellen. Sonst müßte es, weil der sächsische Landtag erst im Herbst 1911 wieder zusammentritt, in bedauerlicher Weise unterbrochen werden.

LEIPZIG. Das Städtische Museum kann im vergangenen Jahr auf eine erfreuliche Erweiterung seiner Bestände zurückblicken. Wir fassen im nachstehenden die Ankäufe, die wir früher im einzelnen schon registriert haben, nochmals zusammen. Als erster Ankauf im Jahre 1910 ist das Bild „Die Freundin“ von dem früh verstorbenen Münchener Maler PHILIPP KLEIN zu nennen, das aus einer im Leipziger Kunstverein veranstalteten Nachlaßausstellung des Künstlers angekauft wurde. Daran schloß sich die Erwerbung eines vorzüglichen Werkes des spanischen Malers J. ZULOAGA „Die Promenade nach dem Stiergefecht“. Im Oktober wurden die Mittel der Thiemeschen Stiftung zum Ankauf einer Landschaft von J. VAN DER MEER verwandt. Zum Ankauf einiger ausgezeichneter Werke gab dann die französische Ausstellung des Kunstvereins im Oktober und November Veranlassung. Es wurden erworben FERNAND CORMON „Römische Legion“, J. F. RAFFAELLI „Das Gitter am Tuileriengarten“, C. PISSARRO „Der Platz vor dem Théâtre Français“. Gleichzeitig erfolgte durch den Rat der Stadt der Ankauf des bekannten G. SEGANTINIschen Werkes „Liebesfrucht“. Die bedeutendste Erwerbung, die dem Museum gelungen ist, ist aber die des WILHELM LEIBLschen Bildes „Spinnerin“, welches, wie wir schon meldeten, um die Summe von 75 000 Mark auf der Auktion La Roche-Ringwald angekauft wurde. Durch Schenkung und Vermächtnis erhielt das Leipziger Museum im Jahre 1910 folgende Gemälde: LOVIS CORINTH „Kreuzabnahme“, F. KLEIN-CHEVALIER „Italienische Arbeiter beim Pflügen“, KARL BUCHHOLZ „Aus dem Webicht bei Weimar“, F. S. REUTER „Selbstporträt und Bildnis seiner Gattin“. Von plastischen Werken erwarb das Museum R. D. FABRICIUS „Ballwerfer“, OTTO RICHTER „Zweischneidiges Schwert“ und A. RODIN „Johannes der Täufer“.

THERESE SCHWARTZE DER FÄCHER

WIEN. Der *Hagenbund* hat seiner Herbst-Ausstellung eine außerordentliche Bedeutung dadurch gesichert, daß er OTTO HETTNER (Florenz) in einer stattlichen Anzahl von Gemälden zum ersten Male den Wienern nahebringt. Und sieghaft steht dieser Vorkämpfer einer neuen Monumentalkunst für sich ein, denn er ist, wie kaum ein zweiter der gleich ihm nach demselben Ziel Ringenden, mit einem Rüstzeug ausgestattet, das er, schon von Natur aus reich begabt, sich erst in zäher Arbeit erworben hat. Die figuralen Kompositionen zeigen seine Herrschaft über den Mechanismus und Aufbau der menschlichen Gestalt, die Landschaften einen besonderen, feinfühligen Adel der malerischen Gesinnung. Stärker aber, von einigen unter fremdem Einfluß irrenden Versuchen abgesehen, offenbart sich die in der südlichen Sonne erblühte Farbenpracht; Hettner macht sie der Form untertan, derart, daß eines das andere durchdringt und jede Einseitigkeit vermieden wird. Um diesen ragenden Mittelpunkt der Darstellung schlingen sich die Werke, welche von Mitgliedern des Hagenbundes herrühren, wie ein loser, bunter Reigen, den nur selten ein stilistisch strenges Gebilde unterbricht, wie etwa die Glasfenster-Entwürfe von SICHULSKI oder die an Haider erinnernden, freilich mehr gelockerten Landschaften von GIULIO BEDA (München) und die verträumten Schneebilder von HUGO BAAR. Mit Humor in der Staffage bedacht sind die aquarellierten Veduten von OSKAR LASKE, sehr flüssig und keck hingesetzt, während WALTER HAMPEL

seine Temperatechnik ins Miniaturfeine wendet. Die Pastelle aus Wald und Tal von ADOLF GROSS, die farbig originellen Impressionen von AUGUST ROTH und LUDWIG KUBA, Landschaftliches ferner noch von A. D. GOLTZ, W. WODNANSKY, WILHELM LEGLER, OTTO BARTH führen durch die Heimat und in die Fremde. Vereinzelt ist das Porträt durch LINO VESCO, das Figurale durch HUGO BÖTTINGER (Prag) vertreten. Wie sehr FRANZ BARWIG als Bildhauer das Material zu behandeln versteht, zeigt er wieder in kleinen Bronzen, Tiere darstellend, und aus Holz geschnitzten und diskret bemalten Bauerntypen. Die Graphik hat in allen Techniken Vorzügliches aufzuweisen; einen farbigen Holzschnitt von RUDOLF JUNK („Das Goethehaus in Weimar"), Porträtzeichnungen von GINO PARIN (München), Lithographisches von VIKTOR STRETTI (Prag), Monotypien von dem Radierer FERDINAND MICHL, eine Serie radierter Prager Ansichten von FRANZ SIMON, neben dessen Meisterschaft die Blätter von JAROMIR STRETTI-ZAMPONI noch unsicher erscheinen. K.

JEAN-BAPTISTE ISABEY

ISABEY ist keiner von den Großen der französischen Kunst. Er hat nicht die fortwirkende Kraft eines Géricault, eines Delacroix und anderer Zeitgenossen. Er ist eine in sich abgeschlossene Erscheinung, über die hinaus es keine Entwicklung gibt. Denn er ist Spezialist, und Spezialitäten auf dem Kunstgebiet sind nie entwicklungsfähig. Isabey ist der Meister des Miniaturbildnisses. Die schönen Frauen und eleganten Chevaliers des Zeitalters Louis Seize, die Bürger und Bürgerinnen der Revolution und des Direktoire, die neue Aristokratie des Empire und die etwas nüchternen Erscheinungen des Zeitalters der Restauration hat Isabey im Laufe seines langen Lebens (1767—1855) treffend und zierlich auf Elfenbein gemalt. Durchblättert man das wundervolle Werk,*) das Madame *De Basily-Callimaki* kürzlich dem Künstler gewidmet hat und das überreich mit den schärfsten Gravüren ausgestattet ist, so steht Isabey in der Hauptsache und entscheidend als Miniaturist vor uns ... Napoleon I. scheint den Künstler besonders geschätzt zu haben, und auch Isabey hat es offenbar immer wieder zu dem Imperator hingezogen. Außer ihm die pikante Josephine, die recht bürgerlich dreinblickende, ein bißchen fette Marie-Louise, die amouröse Marschallin Lannes, die geistreiche Madame de Staël, die phantastische Hortense, die rührende Knabengestalt des Herzogs von Reichstadt, den romantischen Prinz August von Preußen, den condottierehaften Marschall Ney und andere illustre Persönlichkeiten — sie alle haben in Isabey ihren Porträtisten gefunden und zwar wahrscheinlich ihren getreuesten, ihren photographischsten, denn ihn hat ersichtlich mehr das Objekt seiner Kunst interessiert als irgendwelche malerischen Probleme. — Uebrigens erschöpft sich, wie uns Madame de Basily-Callimaki lehrt, Isabeys Tätigkeit nicht in der Miniaturmalerei, wenn sie auch jenes Gebiet ist, dem er seinen Ruhm verdankt. Isabey war nämlich überdies in mancherlei Hinsicht kunstgewerblich tätig: er entwarf Möbel für Napoleon, war Maler in der Porzellanmanufaktur zu Sèvres, Dekorateur der Oper und der Aufführungen bei Hof. Außerdem existieren von ihm eine Reihe von Gruppenbildern höfischer Art; schilderte er auch nicht wie David die großen Momente, die sozusagen historischen Akzente in Napoleons Leben, so hielt sein zärtlicher Pinsel doch die idyllischeren Erlebnisse des Kaisers fest, er begleitet den Kaiser ins Privatleben und zeigt ihn uns in seinem Garten zu Malmaison, beim Besuch einer Weberei in Rouen etc. Auch den „Wiener Kongreß‹ hat Isabey gemalt — er war zu diesem Zweck nach Wien berufen worden. Uebrigens brachte Isabey aus Wien eines der feinsten Sittenstücke mit heim, die ich kenne; es ist ein äußerst charakteristisches Straßenbild: Das Café „Zur Stadt Pest" in der Leopoldstadt. — Madame de Basily-Callimaki, der wir die Wiederbelebung und strotzende Verlebendigung Isabeys verdanken, weiß auch sonst in ihrem Werk über Leben, Kunst und Zeit Isabeys so anmutvoll und wohlunterrichtet zu sprechen, daß das äußerst kostbare Werk nicht nur für den Kunst- und Geschichtsforscher eine Fundgrube, sondern auch für den harmlos Genießenden einen Quell der Ergötzlichkeit bildet. G. J. W.

*) J.-B. Isabey, sa vie — son temps. Suivi du catalogue de l'œuvre gravée par et d'après Isabey. 300 Fr. Paris, Frazier-Soye.

NEUE KUNSTLITERATUR

Weisbach, W. Impressionismus. Ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit. I. Bd. 15 M. Berlin, 1910. G. Grotesche Verlagshandlung.

Was ist nicht über den „Impressionismus", seitdem er — sehr selbstbewußt allerdings und mit starken Ansprüchen — in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts in der Malerei auftrat, gespottet und gescholten worden. Und nun kommt hier Einer und weist denen, die sehen und hören wollen, nach, daß das eigentlich nichts Neues war, daß man impressionistisch gemalt hat, so lange wir eine ihrer Mittel und Ziele bewußte Malerei an ihren Leistungen rückwärts verfolgen können. „Der Impressionismus ist die letzte Stilschöpfung hellenischen Kunstgeistes." Das hätten sich die Eiferer gegen diese künstlerische Richtung wohl nicht träumen lassen — aber es ist so: in den Wandmalereien Pompejis und Roms ist der Impressionismus einfach künstlerische Tatsache, und die Sicherheit und Bewußtheit in der Handhabung seiner Stilgesetze, wie sie in den Odyssee-Landschaften vom Esquilin zutage treten, belehrt uns, daß hier das Resultat einer längeren Entwicklung vorliegt. In der nachantiken Kunst bricht die Tradition zunächst ab. „Das Mittelalter steht dem impressionistischen Problem gänzlich fern." Dann aber taucht es in der Renaissance empor, um nun durch die Jahrhunderte weiter zu wirken. Tizian und Tintoretto, Greco und Velazquez, Hals und Rembrandt kommen, jeder von sich aus und in eigener Entwicklung zur impressionistischen Ausdrucksweise, im 18. Jahrhundert wirkt sie sich in Goya mit gespannter Energie aus, um dann am Klassizismus des 19. Jahrhunderts zu scheitern. Seine Tyrannei zu brechen trat der jüngste Impressionismus, und dieser naturgemäß in kampfesfroher Stimmung auf den Plan. — Diese Entwicklung wird von Weisbach mit sensitivster Einfühlung in das Milieu der künstlerischen Epochen und der sie führenden Geister geschildert. Es ist eine Art Geschichte der Malerei, unter dem Gesichtswinkel des Impressionismus betrachtet, und das Gefühl für dessen in immer erneuten Impulsen unerschöpflich treibende Kraft wird dem Leser des Weisbachschen Buches mit unwiderstehlicher Eindringlichkeit suggeriert. Damit ist zugleich für die Klärung der Begriffe über das Wesen der Malerei und die Bildung von Anschauungen über die künstlerischen Erscheinungen der neuesten Zeit vorgesorgt. P. H.

Redaktionsschluß: 24. Dezember 1910 Ausgabe: 12. Januar 1911
Herausgeber: F. SCHWARTZ. Für die Redaktion verantwortlich: P. KIRCHGRABER. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G. Sämtlich in München

Königl. National-Galerie, Berlin

WILHELM TRÜBNER
AUF DEM KANAPEE

WILHELM TRÜBNER Nach Phot. von Ad. Elnain, Wiesbaden

WILHELM TRÜBNER

ZU SEINEM 60. GEBURTSTAG, 3. FEBRUAR 1911

Von Dr. Jos. Aug. Beringer

In Trübners Werk liegt die Summe einer konsequenten künstlerischen Aufwärtsentwicklung von nunmehr 40 vollen Schaffensjahren vor uns, ein ungewöhnlich reiches, staunenswert organisches Bild intensiven Kunstwissens und bevorzugten Könnens. Nach der zunehmenden Schätzung durch die besten Kunstkenner und Liebhaber, die das Trübner-Werk allmählich sich doch erzwungen hat, kann man schließen, des Meisters Schaffen werde nun endlich auch allgemein als das erkannt werden, als das es sich von Anfang an dokumentiert hat: als qualifizierte Malerei und damit als die Erfüllung eines, trotz aller Irrungen und Wirrungen, seit 100 Jahren ernstlich verfolgten Kunstzieles in Deutschland.

Trübners Kunst ist qualifizierte deutsche Malerei.

Ein Charakter, so eigenwillig wie der Trübners, der dem Geschmack des Publikums oder dem Erfolg einer Mode nie auch nur ein kleinstes Schrittchen entgegenkam, seine Ehrfurcht vor der Kunst, deren Ziel bei jahrzehntelanger Unterschätzung und Verkennung einzig und unbeirrbar die malerische Vervollkommnung und Vollendung war, geht einen Schicksalsweg. Tausend Anregungen guter und schlechter Art wirken auf ihn ein. Wer kann sie determinieren? Er zieht aus allem Nutzen und wählt nur das ihm Gemäße. Nie hat er ein anderes Vorbild, als sein Ideal. Für Trübner gipfelte es in dem Prinzip „guter Malerei", d. h. in dem Verlangen nach dem höchsten Können.

Der Lebenslauf unseres Meisters ist in diesen Heften schon einmal gezeichnet worden (Jahrg. 1901/2, Septemberheft). Die hauptsächlichsten Daten seien deshalb nur kurz wiederholt. Geboren am 3. Februar 1851 zu Heidelberg, stammt Trübner aus einer Familie, in der durch drei Generationen das Goldschmiedgewerbe betrieben wurde. Der Urgroßvater ist unter Karl Theodor aus Jena eingewandert; mütterlicherseits sind nur Pfälzerinnen vertreten. In der Schulzeit wirkt Gg. Weber, der Historiker, auf

ihn. A. Feuerbach eröffnet ihm den Weg zur Kunst. In Karlsruhe und Stuttgart ist 1869/70 H. Canon sein Führer. 1871 ist Trübner am Starnberger See mit Leibl und mit Thoma, H. Schuch und Lang in München. 1872 findet die italienische Reise mit Schuch statt; 1873 ist Trübner in Belgien und Holland, im Sommer auf Rügen, im Harz und am Chiemsee. 1874/75 wird er Einjähriger bei den Dragonern. Seit 1875 wohnt er in München mit Bayersdorfer, Eisenmann, Greif. 1879 erste Reise nach Paris. 1883 und 1885 verliert er seine Eltern. 1884 in London. In den achtziger Jahren tritt eine Malpause ein; antiquarische, kunstwissenschaftliche und sonstige Interessen treten in den Vordergrund. 1889 wieder einige Tage in Paris, dann Heidelberg und in München; 1890 am Chiemsee, 1891 in Seeon, 1894 am Bodensee und 1895 im Schwarzwald. 1892 erscheint das „Kunstverständnis von heute" (Corinth, Slevogt, Breyer, M. Liebermann). 1896 findet der Umzug nach Frankfurt statt. 1897 Cronberg, und die „Verwirrung der Kunstbegriffe". Im Odenwald: Amorbach, Lichtenberg, Erbach, Marbach, Hemsbach. 1903 großh. badischer Professor und Berufung nach Karlsruhe. 1907 erscheinen die „Personalien und Prinzipien".

Die „Leitsterne zu Anfang seiner Künstlerlaufbahn waren die vier größten Könner des Jahrhunderts: Feuerbach, Canon, Leibl und Thoma", jeder in seiner besonderen hohen Art. Die auf das Höchste in der Darstellung des Menschen gespannte Seele Feuerbachs gab dem jungen Trübner von vornherein den hohen Schwung und die Ehrfurcht vor der Kunst. Canons Querständigkeit zu dem Akademismus der Karlsruher Schule, seine weltmännische Freiheit und sein ungewöhnliches maltechnisches Können hielten den individuell gearteten Kunstjünger von der Fachverkastung fern. Hierdurch und unter Leibls Einfluß entstanden die für jene Zeit unerhörten Befreitheiten im Stofflichen und Technischen für das Figürliche, während Thomas Einfluß im Landschaftlichen von Bedeutung wurde. Nimmt man noch den

WILHELM TRÜBNER — RAUFENDE JUNGEN (1872)

Sammlung Biermann, Bremen

WILHELM TRÜBNER IM ATELIER (1872)

Königl. Neue Pinakothek, München

WILHELM TRÜBNER DAME MIT FÄCHER (1873)

sich die hellen Flecken leuchtend und mit vollendetem Geschmack herausheben, wie ja die malerischen Delikatessen zu Anfang der siebziger Jahre auch weitaus die unbestritten anerkanntesten und begehrtesten sind. Das noch flach gehaltene „Kirchenbild" (1869), der „Junge mit Halskrause" (1871) und deren Fortbildung zum Körperlichen, das köstliche „Atelier" (1872, Abb. S. 219), das malerische Kleinod „Dame auf Kanapee" (1872, Abb. geg. S. 217), die „Raufenden Jungen" (1872, Abb. S. 218) und der „Junge am Schrank", sowie die „Mohren" gehören zu der preziösen Serie dieser Frühbilder. Trübner nimmt von da an das Lichtproblem energischer auf. Er konzentriert das Licht, um in den drei bekannten Werken „Römisches Selbstbildnis" (1872), „Italienerin" und „Beim römischen Wein", dem sich auch unser „Damenbildnis" (1873, Abb. S. 220) anreiht, gewissermaßen die Formel gefunden zu haben, von der aus die breitere Behandlung des Lichtes — und damit die Aufhellung der Farben — sich bewirken ließ. Dem bisher enggeführten Licht wird volle Breite und Gewalt in den Christusbildern (Abb. S. 221, 1874, Brüssel!) eingeräumt. Die Entwicklung der Landschaft geht parallel damit vom Tonigen und der Vordergrunddarstellung (Schloßgarten und Waldrand, 1873) zur Raumwirkung und zur Luft-

geistig-künstlerischen Kreis der Münchener Zeit hinzu (Bayersdorfer, Eisenmann, Greif, du Prel, Hirth, Haider, Schider usf.), so sind die Bedingungen gegeben, unter denen Trübners Talente und Eigenart zur Souveränität sich entwickeln konnten. Die stärkste und unmittelbarste Wirkung hat zweifellos Leibl auf unseres Künstlers Frühzeit ausgeübt. Er hält sich zwar im stofflichen und technischen Sinne an sein Vorbild, aber er bildet es seiner Individualität gemäß um. Charakteristisch für Trübner ist schon in dieser Zeit, daß er ein Problem in einer ganzen Serie von Werken bis zur Vollendung und zur Erledigung führt. Gänzliche Freiheit von der kompositionellen Linie, zurückgehaltene, mit außerordentlichem Geschmack angeordnete Farben in toniger Zusammenstimmung, eine auffallende Neigung für bestimmt geführte Lichtprobleme und ein Verzichten auf Raumwirkung charakterisieren die ersten Werke Trübners. Noch liebt er das bezaubernde, stillebenmäßige Viel der besten Niederländer, noch das wundervolle Clair-obscur, aus dessen Dunkel

behandlung großen Stiles über, die zunächst „Im Heidelberger Schloß" (1873), dann im „Dampfschiffsteg" (1874) — die Serie der Chiemseebilder gehört hierher — in glänzender Weise erreicht ist.

Merkwürdig folgerichtig paßt in die nach der Seite des Lichtes und der Farbengebung gehende, aus niederländischen Quellen gespeiste Kunstauffassung der anscheinend geringe Ertrag der italienischen Reise. Nichts klingt an den Stil der schönen Menschenbildung, der Linie an. Auch die Serie der kostbaren Porträts ist aus nordischem Boden und Temperament gewachsen, zäh und innerlich, mehr oder weniger in der Art Leibls, und immer koloristisch betont. Nur durch geistvolle Behandlung an sich uninteressanter Stoffe hat Trübner sein Werk geistreich gemacht. Ohne den Beifall der Zeit abzuwarten, hat er selber sich die Bahn zu neuen Möglichkeiten geschaffen.

Die zweite Periode seines Schaffens wird durch die Kompositionen legendärer und volkstümlicher Stoffe charakterisiert. Die schon

früher — in Karlsruhe und München — einsetzenden Kompositionsversuche waren bisher im Kampf um das Malerische nicht entwickelt worden. Feuerbachs große Kompositionen gaben den Anstoß, die Sache von neuem aufzunehmen, und so entstand gegen Ende der siebzigerjahre die Serie der Giganten- und Amazonenbilder (Abb. S. 222/23), die man als Werke der multiplen Lichtträger bezeichnen kann. Ihr koloristischer Charakter besteht in der Mannigfaltigkeit der tonischen Einheiten, in der zunehmenden Aufhellung der Farben, in der vertieften Raumwirkung, also in der Ineinsbildung der in der ersten Periode erarbeiteten malerischen Ausdrucksmittel. Sie sind die ersten individuell entschiedenen Weiterführungen der wesentlich an Leibl gewonnenen malerischen Anschauungen und Errungenschaften. Kritiker und Liebhaber fühlen die Abweichung von Leibl und folgern, diese Bilder seien nicht mehr so gut gemalt. Der Schluß ist falsch.

Die italienische Reise (1872) und die Fahrt durch die Niederlande (1873) hatten dem Künstler gezeigt, daß die Kompositionen der großen Meister in der Malqualität auch nicht so hoch stehen, wie ihre Porträts, was koloristisch und technisch leicht verständlich ist. Im Vielfigurenbild kann und darf wohl auch die Einzelfigur nicht so ins einzelne durchgemalt sein, wie im Porträt, wenn die Totalwirkung nicht beeinträchtigt werden soll. Das, was den großen Alten zugebilligt wird, sollte man jungen Meistern nicht als Fehler anrechnen. Wie entschieden Trübner in dieser zweiten Periode von der bis zum Einzelobjekt porträthaften Art der ersten Zeit zur malerischen Vereinfachung und Vertiefung fortgeschritten war, ergibt sich am besten aus dem Vergleich des „Jungen am

WILHELM TRÜBNER — CHRISTUS IM GRAB (1874)

Königl. Neue Pinakothek, München

Schrank" (1872, Stuttgart), mit der „Modellpause" (1877, Brera), oder „Beim römischen Wein" und „Liebespaar" (1873) gegenüber den Kentauernbildern (1878, Städel). Die Polyphonie der Lichtträger und die Vereinfachung der Lichtführung geht konsequent über die Giganten-, Lapithen- und Amazonenbilder (1877 bis 1879), um in der Schlußfuge der „Wachtparade" (1880) einen Gipfel einfachen Ausdrucks und malerischen Könnens zu erreichen: die helle Architektur über den dunklen Kopfbedeckungen, die helle Linie der Gesichter, der helle Boden — die alten Doelenbilder erstehen in neubelebter klarer Form und Haltung großartig.

In den mythologischen Kompositionen dieser Jahre wurzelt auch Trübners nicht aus der Linie und geschlossenen Form, sondern aus dem Malerischen entwickelte Monumentalform, die in den Prometheusbildern der neunziger Jahre und gar in den Reiterbildnissen der Jahre 1905/06 ihre kompositionelle und vereinfachte Höhenleistung erreicht hat. Ganz entschieden ist bei dieser Entwicklung zu verneinen, Trübner habe sich in dieser Periode literarischen Stoffen zugewendet, wie so oft behauptet wird. Trübners ganzes Schaffen steht allem Literarischen puritanisch fern. Es handelt sich in den mythologischen, sagenhaften, legendären und begebenheitlichen Bildern lediglich um das „Wie" der Malerei. Wie der Künstler mit den Elementen der malerischen durchgebildeten Form zum Organismus des malerischen Ausdrucks und Lebens aufsteigt, wie er das Begebenheitliche durch den malerischen Geist und die koloristische Noblesse aus der populären in die rein künstlerische Sphäre hebt, das läßt sich gerade an diesen Kompositionen Trübners am besten erkennen.

Die rein malerische Haltung des bis in den achtziger Jahren entstandenen Gesamtwerkes von Trübner wurde gar wenig verstanden. Jahre der Entmutigung kamen über Trübner, wenig ertragreich für die Malerei, aber ausgefüllt mit verschiedenen künstlerischen und gesellschaftlichen Interessen, sowie Kunstreisen nach England und Frankreich. Was in diesen Ländern für die Malerei erreicht worden war, das hatte Trübner in seiner deutschen Vereinsamung vollauf auch gewonnen und kraftvoll und individuell entwickelt. Das zeigte sich mit dem neu erwachenden Schaffenstrieb, der sich zu Anfang der neunziger Jahre einstellte. Das Landschaftliche, das zunächst die Vorhand hatte und in den Seeon-, Chiemsee-, Bodensee-, Schwarzwald- und Odenwaldbildern seinen Ausdruck fand, leitet schon die Anfänge jener breiten, großartigen Pinselführung ein, die mit den saftigen, im Perlmutterglanz spielenden hellen Farben den Ruhmestitel der großzügig kühnen und sichern Kunstweise der letzten Trübnerschen Periode bilden.

WILHELM TRÜBNER GIGANTENSCHLACHT (1877)

Zu der großen Freiheit des malerischen Vortrags, wie sie in einer zwanzigjährigen energischen Arbeit

WILHELM TRÜBNER
AMAZONENSCHLACHT (1879)

und Geschmackspflege mit einem immer auf das Ganze der Malerei gerichteten Blick errungen worden ist, fügt Trübner noch die glänzende helle Farbigkeit und die zur Monumentalität erhobene Vereinfachung und Raumwirkung mit voller Meisterschaft hinzu. Günstig für die Entwicklung dieser letzten Phase, die als reife Frucht sich aus der zähe und unerschütterlich festgehaltenen Lebensarbeit ergeben mußte, war die Umsiedelung aus dem von den Kampfrufen des Pleinairismus und Impressionismus unruhevoll erfüllten München nach dem stillen und dem Ausreifen günstigern Frankfurt (1896). In München hatte Trübner nur bei Atelierbeleuchtung arbeiten können. Im Studiengarten des Städel zu Frankfurt bot sich die Möglichkeit, den Einfluß des Freilichtes auf die Farben unmittelbar in der Natur zu studieren. Bei der Oelmalerei im Freien verengert sich die Farbenskala nach einer Seite hin, weil die dunkeln Farben wegfallen. Von dieser Zeit an entstehen deshalb nicht nur die strahlend hellen und farbigen Landschaften der Bergstraße, des Odenwaldes und vom Starnberger See (Abb. S. 229), sondern auch jene großartig gemalten Reiterporträts (Abb. S. 227) vor den Wald- und Lufthintergründen, die in der Helligkeit und Vereinfachung des malerischen Vortrags der Monumentalkunst aller Zeiten vollbürtig zur Seite stehen. Trübner hat während der Malpause auch Werke mittelalterlicher Glasmalerei gesammelt. Sie hängen zum Teil heute noch am Fenster seines Ateliers. Er hatte erkannt, daß in der alten Glasmalerei das koloristische Prinzip sich mit dem Linearstil zu einer Monumentalkunst von erstaunlicher Höhe entwickelt vorfand. In Trübners Figural- und Landschaftswerken der letzten Zeit ist der aus der Verkennung seines Wesens nahezu untergegangene und aus dem Kolorit entwickelte deutsche Monumentalstil für die Oelmalerei in einer ihren Bedingungen und Aus-

WILHELM TRÜBNER SCHOTTISCHER JUNGE (1891)
Kaiser-Friedrich-Museum, Magdeburg

WILHELM TRÜBNER KLOSTER SEEON (1892)

WILHELM TRÜBNER DIE FAHNENSTANGE (1891)

Sammlung Nabel, Berlin

drucksmöglichkeiten gemäßen Form wieder gewonnen. Betrübend nur, daß die Wände nicht bereit stehen, die solcher malerischen und koloristischen Monumentalität gemäß sind.

Von dieser Stelle aus begreift man ohne Schwierigkeit, wie Trübner aus seinem verschmolzen tonigen Vortrag der Frühzeit zur Zerlegung der Form in die flächigen Striche der zweiten Periode und von da zu der mit breiten, sicher geführten Pinselzügen wie aus dem Raum herausgehauenen Formgewalt der dritten Periode kommen mußte.

Eine Vergleichung der Doggenbilder (Abb. S. 226) (1879) mit den Pferde- und Reiterbildern (Abb. S. 227) (1902 bis 1906) ergibt die organische Notwendigkeit dieser Entwicklung. Aber nicht nur im freien und breiten Pinselschlag liegt die Individualität und Rasse der Trübnerschen Art: auch in der Ströme von Licht aussendenden Hellfarbigkeit, in dem von Luft und Glanz durchfluteten Raum, in der Verwertung des kompositionell raumbildnerisch so stark wirkenden Spieles sich überschneidender und verkürzender Linien — die Reiterbilder sind darin einzig — und in der zur Bildeinheit gewordenen Harmonie und Vollendung all dieser Elemente ruht das Meisterliche, das neue Meisterliche dieser Kunst.

Das ist deutsche Kunst (meinetwegen auch neue, moderne Kunst) erdständig, gesund im Mark und von starken Nerven. Es ist auch die Erlösung von den nervösen und überreizten Gallizismen und flachen Anglizismen.

Man hat am 60. Geburtstag des Meisters die Berechtigung, ihm endlich seinen Schack und die Lebensdauer Tizians zu wünschen, damit ihm die gebührende Anerkennung und das rechte Betätigungsfeld noch werde, trotz der zwanzig öffentlichen Galerien, in denen bis jetzt insgesamt gegen sechzig seiner Werke zu finden sind, abgesehen von den Privatliebhabern, deren Besitz schwer oder gar nicht zugänglich ist.

Trübner hat, das darf an seinem 60. Geburtstag auch noch gesagt werden, nicht nur durch sein malerisches Werk für die deutsche Kunst gearbeitet und — gestritten. Er hat es für die Malerei, die er für mündig und souverän hält, auch in seinen Schriften getan. In seinen „Personalien und Prinzipien" (Cassirer, Berlin) zu lesen, ist ein Genuß und eine Belehrung, gewinnreicher und eindringlicher, als dicke Kunstbücher zu sein vermögen. Es sind erlebte und erfahrene Wahrheiten, die von einer klar denkenden und das Ganze ruhig überschauenden Persönlichkeit ebenso kernig und individuell geprägt ausgesprochen werden, wie diese Persönlichkeit das Geschaute im Bild klar zu gestalten versteht.

WILHELM TRÜBNER DOGGE (1879)

APHORISMEN AUS TRÜBNERS „PERSONALIEN UND PRINZIPIEN"
(Verlag B. Cassirer, Berlin)

Unvergängliche Kunstwerke werden nur die hervorbringen, die die Grenzen der Kunst erweitern.

*

Der moderne Künstler sagt: Schön kann alles sein für die bildliche Wiedergabe, also auch was im Leben nicht schön ist ...... Die Schönheit muß in der Malerei liegen, nicht im Gegenstand.

*

Ein Kunstwerk ist immer eine geistige Verarbeitung der Natur.

*

Der individuelle Stil besteht sowohl in einer Umänderung der Naturform, als auch in der der hergebrachten Kunstanschauungen.

*

Der Wert eines Kunstwerkes liegt in dem sich darin äußernden Geist (der Darstellungsweise).

WILHELM TRÜBNER BILDNIS DES GROSSHERZOGS VON HESSEN (1905)

Großherzogl. Schloß, Darmstadt

Reinkünstlerisches Schaffen muß die höchste individuelle Selbständigkeit in der Darstellung aufweisen.

*

Nur wer es versteht, mittels des Kolorits das Höchste zu leisten, kann das moderne Prinzip in extrem künstlerischer Weise anwenden.

*

Der mittelmäßig Begabte strebt immer nach Korrektheit; nur das große Talent strebt nach Vollendung.

*

Das Kopfmalen und noch mehr das Händemalen kann man gewissermaßen als den Parademarsch des Künstlers erklären; es zeigt das Können und die Leistungsfähigkeit am sichersten.

*

Nur die Kunst, die sich vom Gegenstand unabhängig hält, ist bleibende Kunst. Das hindert nicht, daß sie einen bedeutenden Gegenstand behandelt; nur muß dann auch der Hauptnachdruck auf der reinkünstlerischen Darstellungsweise beruhen.

*

Die zerstörende Zeit nimmt allen Kunstwerken das Zweckdienliche und daher auch alle laienhafte Beigabe und reinigt so das Künstlerische vom Laienhaften.

*

Das speziell Künstlerische bei wahrer Vollendung besteht in der Vereinigung von Detailvollendung und Harmonie des Ganzen.

WILHELM TRÜBNER — IM LIEBESGARTEN (1899)

AUS DEM MÜNCHNER KUNSTVEREIN

Alfred Zimmermann, den ein unerwarteter Tod aus unserer Mitte nahm, hat sein künstlerisches Werk, das uns in einem Teil der Kunstverein in einer Nachlaßausstellung zeigt, nicht zur Vollendung führen können. Was er zurückließ, war ein Fragment, aber eines von hohem künstlerischen Wert. — Der Weg, den Alfred Zimmermann zurücklegte, war weit und nicht ohne allerlei Hemmnisse. Von Lindenschmit ging er aus: brave Dunkelmalerei, mehr Ton als Farbe, Neigung zur historischen Genrehaftigkeit. Der Aufstieg zu größerer Selbständigkeit führte an den Klassikern vorbei: Velasquez, Murillo, Rubens scheinen ihm die liebsten gewesen zu sein. Die französischen und deutschen Impressionisten ließen Alfred Zimmermann nicht unberührt, sie verleiteten ihn zu Experimenten, aber er experimentierte nicht nach ihren Rezepten, sondern versuchte es, den gleichen Ausgangspunkt wie die Impressionisten nehmend, auf eigenen Bahnen ein Ziel zu finden. Sicherlich, der Impressionismus hat Alfred Zimmermann einigermaßen verwirrt, seine ganze Art hätte ihn vielmehr in die Richtung Leibls weisen müssen. Aber er hätte sich ebenso sicher auch wieder gefunden, wenn ihn nicht ein vorzeitiger Tod von seinem Werk getrennt hätte. Zimmermanns handwerkliches Können ist ebenso erstaunlich wie seine Schaffenskraft. Er produzierte leicht, ohne daß darüber jemals die Solidität der Malerei zu kurz gekommen wäre. Und er besaß auch das weiche Herz und das feine Auge, die — nach Anselm Feuerbach — dazu gehören, ein guter Maler zu sein. Gleichviel, ob man vor Zimmermanns geistreichen Radierungen steht oder vor seinen farbenfrohen Figurenbildern, vor den eindrucksvollen Porträts oder den durchsonnten Landschaften — man bedauert es, daß dieses Werk seines krönenden Abschlusses, den der im vollkräftigen Mannesalter stehende Künstler ihm gewiß noch zu geben vermocht hätte, entbehren muß.

Der Zimmermann-Ausstellung folgte eine Ausstellung „Altwiener Malerei", die der Kunstverein dem Kaiser Franz Josef zu Ehren, der seit fünfzig Jahren Mitglied des Münchner Kunstvereins ist, veranstaltete. Ausgehend von Füger und Lampi schloß sie mit Makart und Rudolf von Alt ab. Denen, welche die deutsche Jahrhundertausstellung in Berlin gesehen hatten, hat diese Ausstellung allerdings keine Sensation bereiten können, denn sie gab im großen und ganzen nur das in analytischer Breite, was die Jahrhundertausstellung mit sozusagen epigrammatischer Prägnanz und in strengster Qualitätsauswahl dargeboten hatte. Mit dieser Anmerkung ist indessen kein Einwand gegen die Schönheit, Anmut und den Reiz der „Altwiener Ausstellung" beabsichtigt. Man freute sich vielmehr wieder aus Herzensgrund an der Innigkeit und Treue der Malerei eines Waldmüller und Danhauser, stellte die hohe Qualität der Bildniskunst Amerlings fest, und vertiefte sich in die Art der weniger bekannten Fendi, Jettel, Eybl und M. R. Toma. R. v. Alt und E. J. Schindler waren nicht ganz vollwertig vertreten. Dagegen darf die Kollektion A. v. Pettenkofens als überraschend reichhaltig und gut gepriesen werden. Alles in allem bot die Ausstellung eine willkommene Ueberschau über ein interessantes Gebiet deutscher Kunst- und Kulturgeschichte (vgl. auch unseren illustrierten Aufsatz über Waldmüller und Danhauser in J. 1908/9, S. 201 und über die Wiener Jubiläumsausstellung in J. 1907/8, S. 457).

G. J. W.

WILHELM TRÜBNER BADEHÜTTE AM STARNBERGER SEE (1907)

Städelsches Institut, Frankfurt a. M.

WILHELM TRÜBNER GEMÜSEGARTEN IN SEEON (1902)

FRITZ OSSWALD WINTERTAG

Mit Genehmigung der Modernen Galerie (H. Thannhauser) München

FRITZ OSSWALD

In Deutschland ist es das allgemeine Schicksal bedeutender und eigenartiger Künstler, lange, lange Jahre auf den Erfolg warten zu müssen. Mag sein, daß diesem und jenem Anerkennung früh genug zuteil wird; der wirkliche Erfolg aber, der Freiheit des Schaffens und ganze Entfaltung der Persönlichkeit ermöglicht, fällt in jungen Jahren zumeist nur denen zu, die ihn nicht verdienen, Leuten, die gewandt mit der Mode marschieren, die dem Publikumsgeschmack zu Gefallen sind und ihren Mantel nach dem Wind hängen. Man ist desto mehr erfreut, wenn man einmal eine Ausnahme von dieser Regel konstatieren darf. Wenn wirklich einmal einem Echten, Ganzen, Wahren ein junger Sieg zuteil wird und treu bleibt, und wenn er selbst über diesen Sieg nicht auf Abwege gerät, sondern die Treue gegen sich selbst bewahrt. Das ist bei Fritz Oßwald der Fall, einem schweizerischen Künstler, der einen Aufstieg genommen hat, so zielbewußt und siegesgewiß empor, daß man zum Vergleich schon das Beispiel Franz von Stucks als eines ähnlich jugendlich Erfolgreichen beiziehen muß.

Oßwald ist heute wenig über dreißig Jahre alt; seine künstlerische Produktion reicht daher kaum mehr als zehn Jahre zurück, aber das

FRITZ OSSWALD NEUMÜHLEN

Mit Genehmigung der Modernen Galerie (H. Thannhauser) München

Werk, das er vor uns hinstellt, ist nichtsdestoweniger von größtem Reichtum, sowohl der Zahl als der künstlerischen Qualität nach. Die Schule hat Oßwald, dessen ganze Sehnsucht der Natur gehört, begreiflicherweise nicht viel geben können. Und das umsomehr, als er in der Münchener Akademie, die er vor ungefähr zwölf Jahren bezog, an die falschen Türen geriet. Gysis war ein mystischer Dekorateur, Weinhold, dessen Aktzeichnungen man heute noch gebührend bestaunt, ein verkappter Marées-Jünger, W. v. Diez der geniale Meister des altmeisterlichen Tons und des Innenlichts. In Oßwald aber, der sich gerade diese zu Lehrern auserwählt, schrie alles nach Luft, Licht, Helle, Gegenstand, Wahrheit, Natur und Landschaft. Kann es unter solchen Umständen verwunderlich erscheinen, daß der junge Künstler von der Akademie nicht viel mehr als die handwerkliche Fertigkeit — die man freilich nicht unterschätzen darf — mitnahm in sein selbständiges Schaffen? Er begann mit figürlichen Werken. Ich erinnere mich lebhaft eines Bildes mit drei Kostümfiguren, ein klein wenig konventionell komponiert, das den Titel trug: „Meine Landsleute" (Abb. S. 235). Auch verschiedene Porträte von psychologischem Interesse hat er gemalt und ebenso sind mir mehrere Blumenstilleben Oßwalds, sehr apart in der Farbe, bekannt.

Doch dankt Oßwald seine Erfolge keinem dieser Werke. Sein Bestes hat er zu geben und hat er gegeben in seinen Landschaften. Als Maler der Landschaft steht Oßwald heute in der ersten Reihe der in Deutschland Schaffenden. Seine Arbeiten fielen schon auf, als

FRITZ OSSWALD LINDAUER HAFEN
Mit Genehmigung der Modernen Galerie (H. Thannhauser) München

er vor etwa sechs Jahren zuerst in der Münchener Secession ausstellte: es waren Schneebilder. Man verknüpfte damals den Namen Oßwalds gerne mit dem des technisch reiferen Oskar Moll, der auf ähnlichen Wegen seiner malerischen Bestimmung nachging. Oßwald war indessen nie ein Abhängiger, höchstens ein Angeregter. Denn — das ist vielleicht ein Merkmal seiner schweizerischen Herkunft — er ist als Künstler zäh auf seine eigene Art eingeschworen und wechselte er auch im Lauf seiner Entwicklung Stil und Handschrift, so geschah es nie unter äußeren Einflüssen, sondern immer aus tiefer Ueberzeugung und als Niederschlag innerer Wandlungen... Schneebilder hat Oßwald lange Jahre hindurch mit zärtlicher Vorliebe gemalt. Und zwar vielleicht gerade deswegen — wie ein feiner Kenner seiner Kunst gelegentlich bemerkte —, weil in seinem hellen, klaren Gemüt Lenzfreude und Sonnenschein wohnen, denn jeder Schaffende sucht in seiner Sehnsucht zumeist das, was nicht direkt in ihm ist. Den Schnee haben wenige vor Oßwald in ähnlich naturalistischer Weise gemalt. Aelteren Kunstfreunden ist wohl noch das ekstatische Entzücken für Adolf Stademanns Winterbilder erinnerlich: das waren gute Malereien in ihrer Art, entfernt an alte Holländer gemahnend, aber der Stademannsche Schnee war unwahrscheinlich; er sah aus, als wäre er aus Asbest. Andere malten ihn, als sei er aus Watteflöckchen gemacht, wieder andere drückten einfach ihre Tube mit Kremserweiß auf die Leinwand und grundierten sie, je nach Temperament glatt oder pastos, und das sollte Schnee sein. Oßwalds Schnee dagegen hat das richtige spezifische Gewicht, das Nasse, Flockige, Frische. Die Art, wie in Oßwalds Bildern der Schnee auf den Gegenständen aufliegt, auf einem Ast anders als auf einem Hausdach, auf einer Holzbrücke nicht so wie auf dem Erdboden, das zeugt von

FRITZ OSSWALD SCHUTEN IM HAFEN

Mit Genehmigung der Modernen Galerie (H. Thannhauser), München

schärfster und eindringlichster Beobachtung. Und darüber vergißt man gerne, daß Oßwald im allgemeinen in der Wahl der Motive für seine Schneebilder nicht hervorragend sorgfältig ist. Oft genügt ihm ein Winkel an der Peripherie der Stadt und sehr oft wiederholt er die Motive: so hat er das Milchhäusl im Münchner Englischen Garten, den Aumeister, die Konradshöhe im Isartal, das Schloß Nymphenburg zu vielen Malen im Winterschnee dargestellt. Immer hat er seinem Schnee, nicht immer dem Motiv neue Seiten abgewonnen. Das kann indessen nichts schaden: er strebt eben als Maler malerischen, nicht erzählerischen oder „stimmenden" Zielen nach. Besonders interessiert hat ihn stets die koloristische Möglichkeit des Schneebilds: Rot oder Gelb in Häuserfassaden kombinierte er gerne mit dem koloristisch fein nuancierten Schneeweiß, und so sind Bilder von erstaunlichem, aber durchaus selbstverständlichem farbigem Effekt zustande gekommen . . .

Wegen dieser zahlreichen Schneebilder — es sind ihrer wohl mehr als hundert entstanden — haben manche in Oßwald nur einen „Spezialisten" sehen wollen, das will sagen: einen Künstler, dessen Instrument nur eine einzige Saite hat, die er aber mit Bravour und wechslungsreich zum tönen zu bringen versteht. Die so glaubten, sind indessen angenehm enttäuscht worden. Hat der Künstler früher schon gelegentlich Herbstbilder vom Starnberger See gemalt, Sommerbilder vom Rhein und aus dem kornwogenden Flachland, so überraschte er uns vor kurzem durch eine ausgezeichnete Ausstellung in Thannhausers „Moderner Galerie" in München, die ihn uns wieder als ganz Neuen, als Wechslungsreichen, dabei aber doch Prinzipientreuen und in sich selbst Ruhenden erkennen ließ. Die Fremdartigkeit der Landschaft, die ungewohnten Motive, die ihm, dem

FRITZ OSSWALD

FRITZ OSSWALD SEGELSCHIFF-HAFEN IN HAMBURG
Mit Genehmigung der Modernen Galerie (H. Thannhauser), München

Sohn der Berge, sozusagen eine neue Welt auftaten, bestimmten den Charakter seiner neuen Malerei. Mag sein, daß er inzwischen auch in die Kunst der Franzosen sich vertieft hat, denn manche manuellen Finessen — ich gebrauche das Wort ohne alle ironische Absicht — lassen darauf schließen; im großen und ganzen hat aber sicher das neue Milieu den „neuen Stil" bestimmt. Hamburg, sein Hafenleben, seine Schiffe und sein Wasser, dann elegante Badeorte mit der Entfaltung eines raffinierten Luxus — das bot Oßwalds Kunst neue Objekte. Oßwald hat die ihm zuwachsenden Aufgaben durchaus koloristisch angesehen. Manches dieser Bilder scheint aus keinem anderen Grund entstanden zu sein, als aus dem, das Grau eines Spätherbsthimmels, das Grüngrau des Wassers und den schwärzlichen Schornsteinqualm eines einfahrenden Schiffes auf einen gemeinsamen koloristischen Nenner zu bringen. Doch ist in solchen Absichten keineswegs etwas wie Manier, und der Eindruck dieser Bilder ist nicht trist und grau — man erkennt vielmehr, daß Oßwald auch perspektivische Probleme reizten: so da, wo er, den Japanern ähnlich aus der Vogelschau eine Menschenansammlung darstellt, oder wo ihm das Ineinanderwogen farbiger Flecke, zu denen er, von hoher Pointe-de-vue aus, das bunte Getriebe des Strandlebens umbildet, eine ausgesprochene künstlerische Schaffensfreude bereitet . . .

Es ist schwer und oft geradezu herzlos, die Umschreibung einer vollsäftigen, reichen, entwicklungsfrohen künstlerischen Persönlichkeit in ein paar Schlagworte zu pressen. Ich empfinde das namentlich Oßwald gegenüber. Man nehme diese Zeilen daher nur als Andeutungen und als bescheidenen Wegweiser zu einer Kunst, die heute schon mit der unserer Besten gemessen werden kann, die aber trotzdem ihr Höchstes noch nicht ausgegeben hat, sondern uns in der Zukunft vielleicht noch mit ganz unerwarteten Gaben beschenken wird.

G. J. W.

FRITZ OSSWALD BACH IM WINTER

Mit Genehmigung der Modernen Galerie (H. Thannhauser), München

FRITZ OSSWALD MEINE LANDSLEUTE

Aus der Münchner „Jugend"

CHRISTIAN PLATTNER PIETÀ

CHRISTIAN PLATTNER

VON OSKAR FRIEDRICH LUCHNER

Den Tiroler Künstlern ist seit je die Heimat zum Fluch geworden. Wohl gab sie ihnen den Vorzug angeborner Rassefähigkeiten, geeignet ein Talent zu kräftiger Entwicklung zu bringen: Zähigkeit, guten Trotz, Tradition und eine grenzenfreie Hingabe an die Natur. An eine Natur, die selbst gewaltig, gigantisch, furchtbar, auch in dem Volke, das ihr in stetem Kampfe seinen Unterhalt abzuringen gezwungen ist, mehr das Gefühl für das Monumentale, das Tragische und Dramatische wachrief, als für das Idyllisch-Heitere. Aus dieser Sonderart, die den Tiroler in erster Linie als Tiroler und dann erst als Deutscher, Italiener oder Ladiner sich fühlen läßt, aus dieser starken landsmännischen Differenzierung entspringt aber jene unbändige Heimatssehnsucht, das Nichtlebenkönnen in der Fremde, die sich für den äußeren Entwicklungsgang so vieler Tiroler Künstler als ein schweres Hemmnis erwiesen hat. Tirol ist das Land der Künstler, aber kein Land für Künstler. Früher hinderte die Armut, heute, da die Fremdenindustrie Millionen ins Land bringt, eine überstarke Ausbildung des Erwerbssinnes die nachhaltige Förderung heimischer Kunst.

CHRISTIAN PLATTNER

Das war nötig vorauszuschicken, um es begreiflich zu machen, wie es möglich wurde, daß Christian Plattner, der heute Vierzigjährige, bis vor kurzem in Deutschland (und Oesterreich) so gut wie unbekannt war und erst heute allmählich sich durchzusetzen beginnt. Denn auch ihn, dessen Wiege in dem Oberinntaler Marktnest Imst gestanden, der von Grund auf Tiroler, zwang die Heimat zu

CHRISTIAN PLATTNER SPECKBACHER-DENKMAL (ENTWURF)

sich zurück, nachdem es ihm vorher einen harten Kampf gekostet, sie zu verlassen. Sein Vater war ein biederer Bäckermeister, der den Sohn durchaus als Nachfolger im Gewerbe sehen wollte; auch die Mutter teilte diesen Wunsch mit der Begründung, daß der Junge große Hände hätte, welcher Umstand ihr eine besonders günstige Naturanlage für das Bäckergewerbe deuchte. Mit vieler Mühe nur setzte Christian es durch, daß er bei einem einheimischen Bildhauer in die Lehre gehen konnte, wobei er jedoch auf Verlangen der Mutter nur religiöse Schnitzereien und vor allem keine nackten Figuren ausführen durfte. Später mußte er noch einmal in das väterliche Gewerbe zurück und als Bäckergehilfe tätig sein. Erst 1895, also mit 26 Jahren, kam er als ordentlicher Schüler an die Akademie zu Wien, wo Professor Edmund Hellmer, Plattners Talent rasch erkennend, ihn selbstlos förderte. 1899 vollendete er noch als Akademiker sein erstes größeres Werk, den „Seilwerfer" (Abb. S. 240), das, noch nicht völlig frei von der Erinnerung an Meunier und Rodin, durch seine außerordentliche Kraft in der Darstellung der Bewegung, seine schwere dramatische Wucht und die glänzende Behandlung des männlichen Körpers ein starkes persönliches Künstlertum ankündete, das sich nun rasch entwickelte. Mehrere Kindergruppen, darunter die köstlichste, „Widerspenstig" benannt (Abb. S. 238), bedeuten Versuche nach der Richtung ins Genrehafte, die Plattner aber bald aufgibt, um seinem inneren Drange folgend, sich dem Monumentalen zuzuwenden. Schon „Loths Flucht" (Abb. S. 238), im Entwurf steckengeblieben, pulst von wilder Bewegung, die sich in dem Grabdenkmal in der Imster Friedhofarkade (Abb. S. 236) zur erschütternden Tragik innigen Schmerzes abklärt. Da findet Plattner eines Tages den Stoff, der ihm die Möglichkeit bietet, die ganze Glut seiner rebellischen Feuerseele, die ein Jahrhundert lang still getragene Erinnerung des Volkes an die Schrecknisse des Neunerjahres, in ein Werk hineinzuwerfen. Jene grandiose Gruppe „Anno 9" (Abb. Jahrg. 1909/10, S. 58), die zwei Landstürmer in Erwartung des nahenden Feindes darstellt, wie sie voll Entsetzen und doch wieder in todesverachtendem Bauerntrutz, mit der Entschlossenheit der Rebellen, hinunterstarren, wo die ersten Späher des Feindes sichtbar werden.

Von Werk zu Werk geht es nun mit einem gewaltigen Ruck nach vorwärts. Bei der Konkurrenz für das Speckbacher-Denkmal am

CHRISTIAN PLATTNER GRUPPE VOM SPECKBACHER-DENKMAL

Paschberg bei Innsbruck erhielt Plattners Entwurf (Abb. S. 237) den zweiten Preis und wurde in der engeren Auswahl zur Ausführung angenommen, mit der es aber leider seine gute Weile haben dürfte, da bis heute noch nicht einmal das Geld zum Hilfsmodell beisammen ist. Mit packender Charakteristik hat Plattner den verwegensten der Tiroler Rebellenführer, den Unterinntaler Wildschützen Speckbacher in dem Augenblicke erfaßt, da er in hellem Zorn mit Säbel und geballter Faust auf die Boaern wie Wetterwind herabstürzt. Den Feuerteufel, wie ihn die Bayern nannten, den bisweilen sinnlos Wagemutigen, den, seit er den Sohn in feindlicher Gefangenschaft wußte, von Haß und Rachsucht Verzehrten, das ewig treibende, anfeuernde Element des Aufstandes. Die Seitengruppen (Abb. S. 237), die den Hauptbau flankieren, sind von demselben kräftigen Impressionismus erfüllt wie die Figur Speckbachers selbst. Wie im Fluge gesehen, scheinen sie im Fluge festgehalten, die zwei lauernden Bauern und der vom heiligen Feuer der Begeisterung fürs Land und den Glauben erfüllte Pater, der den Stürmern das Kreuz voranträgt. Bisher war man in Tirol gewöhnt, das Neunerjahr im Lichte der Defreggerschen Genremalerei zu sehen, der posierende Andrä Hofer des Berg Isel-Denkmals war der künstlerische Ausdruck dieser Gewohnheitsanschauung. Was Egger-Lienz als Maler, Schönherr als Dramatiker gewagt hatte, das wagte Plattner im Denkmal. Und die rückhaltlose Bewunderung, die dem Entwurf im ganzen Lande zuteil wurde, bewies wieder einmal, daß alles Unechte nur solang in Geltung steht, bis einer kommt mit dem Mute zur Wahrheit und dem Signum echter Künstlerschaft. Der „Betende Krieger" des Grabdenkmals für die 1809 zu Wörgl Gefallenen vereinigt einen auf alle äußeren Mätzchen verzichtenden Realismus in der Darstellung mit höchstem Stimmungswert. Der alte Bauer, der da in tiefer Verzweiflung über die Niederlage des Landvolkes zum Herrgott betet, um Ruhe für die Toten und um Sieg für die kommenden Tage, wirkt in seiner schlichten, vertrauenden Gebärde wahrhaft erschütternd (Abb. Jahrgang 1909/10, S. 539). In die Pausen zwischen diesen Monumentalschöpfungen fallen Entwürfe und Versuche, aber auch mehrere, durch scharfe Konzentration auf das Wesentliche im Charakter ausgezeichnete Porträtbüsten, so des Schriftstellers Franz Kranewitter und des Dr. Waldner (Abb. S. 239). Daneben Porträtzeichnungen in Kohle und Kreide, die allerdings der Meisterschaft Plattners im

CHRISTIAN PLATTNER LOTHS FLUCHT (ENTWURF)

CHRISTIAN PLATTNER WIDERSPENSTIG

dreidimensionalen Raume nicht ganz gleichwertig erscheinen.

Die immer mehr zur Vereinfachung auf die großen, gestaltenden Linien vorschreitende Kunst Christian Plattners reifte langsam und schwer. Wie Rodin zwei Jahre sich mit dem Entwurfe zum Denkmal Balzacs trug und erst, nachdem er monatelang Balzacs Heimat durchstreift und ihre Stimmung in sich eingesogen hatte, ans Werk zu schreiten wagte, so ringt auch Christian Plattner jahrelang erst mit dem Stoffe, ehe er ihn zum Gebilde gestaltet. Und wenn es ein Zeichen wahrer Sendung zum höchsten Künstlertum ist, jede Leistung ohne Rücksicht auf ihren materiellen Ertrag zu verweigern, so der Drang zu ihr nicht aus tiefinnerer Seele strömt, dann ist Christian Plattner, der Tiroler, gesendet. Denn trotz seiner wenig günstigen materiellen Verhältnisse hat er auf die Bewerbung um jene Gelegenheitsaufträge, die zwar wenig ehrenvoll aber umso gewinnbringender sind, stets verzichtet und arbeitet unbekümmert um den Erfolg des Tages in Innsbruck still und unermüdlich weiter an seiner Vervollkommnung.

PERSONAL-NACHRICHTEN

BERLIN. Am 2. Januar ist in Wilmersdorf der Bildhauer Professor JOSEPH UPHUES gestorben. Uphues ist am 23. Mai 1850 in Sassenberg (Westfalen) geboren und hat seine künstlerische Ausbildung in Berlin bei R. Begas, zu dessen erfolgreichsten Schülern er gehört, erhalten. Seine Art, im besonderen den vornehmen und anmutigen Zug, der seine Gestalten auszeichnet, zeigt sich gut in dem Standbild Friedrichs des Großen, das unsere Zeitschrift im Jahrgang 1899/1900, Seite 561, reproduziert hat. Schon ehe er sich den monumentalen Aufgaben, die ihm in reichem Maße zugewiesen wurden, widmete, hatte sich Uphues durch seine Gruppe eines die Schwester verteidigenden Sabiners, durch Porträtbüsten und Grabdenkmäler einen Namen gemacht. Seine größten und verdienten Erfolge hat er aber auf dem Gebiet der Monumentalkunst errungen; neben dem Friedrich dem Großen in der Siegesallee müssen besonders hervorgehoben werden: das Moltkedenkmal auf dem Königsplatz, das Kaiser-Friedrich-Denkmal vor dem Charlottenburger Schloß, das Kaiser-Wilhelm- und das Bismarck-Denkmal in Düren, das Schillerdenkmal in Wiesbaden, das Kaiser- und Kaiserin-Friedrich-Denkmal in Homburg, das Standbild H. von Stephans in Berlin. Uphues war Mitglied des Vereins Berliner Künstler wie auch der Berliner Secession.

BERLIN. Aus der Adolf Ginsberg-Stiftung ist für das Jahr 1911 ein Stipendium von M 2100 an den Studierenden Maler HANS BRUCH aus Breslau verliehen worden, aus der Hermann Günther-Stiftung erhielt der Maler RICHARD FUBRY aus Hamburg ein Stipendium von M 2772.50 und der Maler und Radierer ARTHUR WILKEN aus Altenburg ein solches von M 924.71.

BERLIN. Die diesjährigen großen Staatspreise, je 3000 M, sind von der Kgl. Akademie der bildenden Künste wie folgt verteilt worden: auf dem Gebiet der Malerei an den Maler LEOPOLD JÜLICH, auf dem Gebiet der Bildhauerei an den Bildhauer BERNHARD FRYDAG. Das Stipendium der Karl Blechenschen Stiftung, das zu einer Studienreise nach Italien bestimmt ist, erhielt der Maler LEOPOLD CLAUSS in Berlin.

BERLIN. Dem Bildhauer FRITZ KLIMSCH ist der Titel eines Professors verliehen worden.

DRESDEN. Dem Atelier für dekorative Malerei von Prof. OTTO GUSSMANN an der Dresdner Kunstakademie ist der Rang eines akademischen Meisterateliers gegeben worden. Es hat Kämpfe gekostet, ehe der Widerstand von einer Seite der „hohen Kunst“ gegen diese Anerkennung der „nur“ dekorativen oder angewandten Kunst gebrochen werden konnte. Gußmann hat sich indes durch seine Leistungen — z. B. die Deckengemälde im Gesamtministerium, Georgsgymnasium, wie in mehreren Kirchen, neuerdings auch durch seine Tafelbilder in Temperamalerei — als ein ganz hervorragender Künstler erwiesen. Die Anerkennung, die sich in der Rangerhöhung seiner Schülerateliers ausspricht, ist daher völlig gerechtfertigt, zumal da er auch als Lehrer treffliche Erfolge aufzuweisen hat.

HANNOVER. Dr. Brüning, früher Leiter des Museums in Münster, der im Sommer zum Direktor des hiesigen Provinzialmuseums gewählt war, hat sich nun nach viermonatlicher (!) Amtstätigkeit veranlaßt gesehen, seinen Posten wieder aufzugeben und in seine frühere Stellung an dem Münsterschen Institute, das er seinerzeit eingerichtet und organisiert

CHRISTIAN PLATTNER ☙ BÜSTE DR. WALDNER

PERSONAL-NACHRICHTEN

PROF. JOSEPH UPHUES
† 2. Januar 1911

HERMANN PLEUER
† 6. Januar 1911

STUTTGART. HERMANN PLEUER †. Gleich dem vor eineinhalb Jahren verstorbenen Reiniger war auch Pleuer im Jahre 1863 in Stuttgart geboren. Während indessen dem ersteren ein gütiges Geschick den Kampf ums Dasein ersparte, hat Pleuer ihn in seiner ganzen Schwere durchkämpfen müssen, fast bis zur Erschöpfung. Und als endlich die umfassende Ausstellung seines Lebenswerkes in der Frühjahrsausstellung der Münchener Secession 1906 auch ihm Bahn gebrochen, als die Anerkennung des genialen Koloristen von Jahr zu Jahr stieg, und auch in sein Dasein freundliche Sonnenstrahlen fielen, da zerbrach ihn der Tod wie etwas Ueberflüssiges. In fast einziger Art und Feinheit reagierten diese merkwürdigen Augen auf die zartesten Abstufungen von Licht und Farbe; mit wahrhaft erstaunlicher Sicherheit und mit einem Stimmungsgedächtnis sondergleichen ausgestattet verstand es dieser Künstler, eine neutrale Studie in mächtiger Weise zu steigern. Und dieses geniale Stimmungsgedächtnis kam ihm namentlich da zugute, wo mit dem Studium vor und nach der Natur wenig zu machen, in seiner Auffassung silbern flimmernder Mondnachtstimmungen. Die heutige Generation kennt ihn fast nur als den „Eisenbahnpleuer" und man hat die Stoffwahl Pleuers einst viel bekrittelt. Heute ist es still geworden. Was Tieferblickende von Anfang an gesehen, haben allmählich viele begriffen: daß hier modernes Zyklopenwerk in seiner gigantischen Größe erfaßt, daß diese Welt der wild daherschnaubenden dampfenden Ungeheuer mit einer berauschenden Licht- und Farbenphantasie geschildert ist.

Hermann Pleuers künstlerische Entwicklung hat sich in langgestreckten Etappen vollzogen und zwar ist dem Eisenbahnmaler Pleuer der Maler der silbern schimmernden Mondnächte unmittelbar vorhergegangen. Und so selbstverständlich es erscheint, daß die Darstellung des Menschen in Pleuers Kunst immer mehr zu einer rein malerischen wurde, so war dies doch nicht immer so. Er hat Bilder geschaffen, aus denen der Odem heißer Sinnlichkeit uns entgegenschlägt, seinen „Abschied" z. B., der jetzt durch Stiftung in unsere Staatsgalerie gelangt ist. Und während sein altes „Doppelporträt im Atelier" aus dem Jahre 1888 in seinem faszinierenden malerischen Reiz auf jener Münchener Ausstellung von 1906 das größte Aufsehen erregte, hat er erst vor zwei Jahren ein großes Bildnis geschaffen, das in seiner prachtvollen Lösung des Raumproblems und in seiner Charakteristik gleichfalls nicht unbemerkt bleiben wird.
H. T.

... hat, zurückzukehren. Wer die hiesigen Verhältnisse kennt, wird diese an sich verwunderliche Tatsache ohne sonderliches Erstaunen hinnehmen und mit mancherlei Gründen unschwer erklären können.

MÜNCHEN. Der Prinzregent hat dem Schlachtenmaler ANTON HOFFMANN und dem Maler RUDOLF NISSL, beide in München, den Professortitel verliehen.

GESTORBEN: In Düsseldorf am 6. Januar im Alter von 65 Jahren der Bildhauer LEO MUESCH, von dem der Peter Cornelius-Brunnen in Düsseldorf, der Jubiläumsbrunnen in Elberfeld und Kriegerdenkmäler in verschiedenen Städten stammen; in Wien am 6. Januar der Bildhauer FRANZ CHRISTOPH ERLER im 82. Lebensjahre, der für eine Reihe Wiener Kirchen Grabstatuen geschaffen hat; in Brüssel am 4. Januar der Landschaftsmaler und Radierer FRANZ LAMORINIÈRE im Alter von 82 Jahren; in Abbazia im Alter von 72 Jahren der Münchner Historienmaler Professor GEORG CONRÄDER, ein Schüler Pilotys, später Professor an der Münchener Kunstakademie, von dessen historischen Gemälden die Zerstörung Karthagos (Maximilianeum München), Charlotte Corday, Maria Stuart und der Sänger Riccio, der Tod Kaiser Josefs II., die Zusammenkunft Josefs II. mit dem Papst Pius VI. zu nennen sind.

CHRISTIAN PLATTNER SEILWERFER

Redaktionsschluß: 27. September 1910 Ausgabe: 13. Oktober 1910
Herausgeber: F. SCHWARTZ. Für die Redaktion verantwortlich: P. KIRCHGRABER. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G. Sämtlich in München

HEINRICH VON ZÜGEL

BEIM SALZEN (1910)

KARL HAIDER GEISSBUB. ZEICHNUNG (1905)

Winter-Ausstellung der Münchner Secession

DIE WINTERAUSSTELLUNG DER MÜNCHNER SECESSION

KARL HAIDER UND HEINRICH VON ZÜGEL

VON GEORG JACOB WOLF

Das Gebiet, das der Secessionismus beherrscht, ist ein himmelweites und es gibt beinahe keine Grenzen für ihn. Indem er das Gesetz von unbedingter persönlicher Freiheit aufstellt und eigentlich nur der Konvention und den Konzessionen den Krieg ansagt, eröffnet er allen, die tapfer und unbekümmert um den Publikumsgeschmack auf ihr künstlerisches Ziel losgehen, seine Hallen.

Dies muß man im Auge behalten, wenn man erkennen will, daß die Winterausstellung der Secession die Bedeutung eines Programms hat. Diese beiden Künstler gehören zu uns, sagen die Secessionisten, diese beiden, die in Werdegang, Kunstauffassung, Weltanschauung, Technik und letzten Zwecken ihres künstlerischen Schaffens Abgründe von unermeßlicher Tiefe trennen. Beide gehören sie mit dem gleichen Rechte zu uns — und nun wagt es, noch einmal zu sagen, der Secessionismus gehe mit der nämlichen dogmatischen Strenge seines Weges wie die alte akademische Richtung!

HAIDER*) und ZÜGEL — es ist, als stünden sich zwei Prinzipien der Kunst gegenüber, für die es keine Verständigung geben kann. Parteifanatiker mit mimosenhafter ästhetischer Reinlichkeit der Kunstanschauung werden sagen: Hier muß man sich entscheiden. Entweder der eine oder der andere. Wer beide gelten lassen will, ist lau und charakterlos ... Indessen finde ich, daß es solcher Schärfe nicht bedarf. Zumal nicht, da von Münchner Kunst und münchnerischen Kunstdingen die Rede ist.

*) Wir machen unsere Leser bei dieser Gelegenheit auf die schöne im Verlag Georg D. W. Callwey in München erschienene Haider-Mappe, Preis 6 M, aufmerksam.

KARL HAIDER SELBSTBILDNIS (1906)
Winter-Ausstellung der Münchner Secession

Münchnerisch — das bedeutet republikanisch, bedeutet: Befreitsein von Prinzipientyrannei. Hier gilt der Spruch des weisen Nathan:

Es eifre jeder seiner unbestochnen,
Von Vorurteilen freien Liebe nach!

In der Kunst ist der rechte Weg zum Ziel allemal ein subjektiver. Denn da bei ihr nicht die strengen ethischen Gesetze gelten, sondern die vieldeutigen ästhetischen, gibt es kein unfehlbares Rezept zur Vollkommenheit und keinen richtigen Weg für alle. Sondern jeder muß den seinigen gehen, so gut und ehrlich er es vermag.

Und darum keine Vergleiche zwischen den beiden Künstlern und den beiden Kollektionen! Jeder dieser beiden Maler kann beanspruchen, als prächtig entwickeltes Individuum für sich allein betrachtet zu werden, und das Werk jedes einzelnen bedarf nicht der Seitenblicke und Relationen.

* * *

Eugène Delacroix hat einmal in sein Tagebuch geschrieben: „Das Erste und Wichtigste in der Malerei sind die Konturen." Er sagte das im Sinne eines, der in dieser Richtung noch viel an sich zu arbeiten hatte ... Für Haider ist des Delacroix Wort Erfüllung seiner künstlerischen Aufgabe geworden. Ihm ist die Zeichnung, die Kontur, die Hauptsache. Und die zahlreichen Zeichnungen, die man von ihm sieht, geben eigentlich auch das Beste und das Wesentliche seiner Kunst. Kämen sie allein auf die Nachwelt, so würden sie genügen, Haiders künstlerische Persönlichkeit zu rekonstruieren. Es sind zwanzig Zeichnungen in Bleistift und Kohle auf der Ausstellung: Landschaften, große Figurenbilder, Porträte. Wer Haiders figürliche Arbeiten schätzen lernen will — die neben den Landschaften des Künstlers zu Unrecht geringer eingewertet werden —, dem bieten diese Zeichnungen Weg und Gelegenheit. In ihnen dokumentiert sich Haiders Absicht und seine Art, den Erscheinungen zu Leib zu rücken, am deutlichsten und unmittelbarsten. Ein Blatt wie „Der Jäger" (1879) läßt uns den ganzen Haider erkennen, den Künstler, der bei der bildlichen Gestaltung von der Silhouette ausgeht, der sich mit feiner Liebe dem Studium des Details hingibt, aber gestaltend die Einzelzüge nie über den Gesamteindruck hinauswachsen läßt, der Kraft und Stimmung mit technischer Qualität zu vereinigen weiß. Die Ehrlichkeit der „Mache" dieses Blattes erinnert an Leibl, der Haiders Freund gewesen ist, und von dem man weiß, daß er gerade diese Zeichnung sehr hoch geschätzt hat. Aber es sind da noch andere Blätter, die ich nicht für geringer halte; besonders die Pinselzeichnung, die uns des Künstlers jüngsten Sohn im Gewand des Geißbuben (1905) zeigt, das nachdenkliche Konterfei eines alten Dorfmusikanten (1878), das etwas vergrämte Gesicht der Mutter des Künstlers (1882) und die „Betende Nonne" (1884). Natürlich auch die Kolossalzeichnung „Der neue Stutzen" (1879), die den peinlich durchgearbeiteten Entwurf zu Haiders gleichnamigem malerischen Hauptwerk darstellt. Wer Zeichnung und Gemälde dieses Motivs gegenüberstellt, für den ergibt sich ein lehrreiches Beispiel von Haiders Arbeitsmethode. Mit der gezeichneten Kontur ist es für ihn fast schon getan. Komposition und Charakteristik wird durch die Malerei nicht mehr beeinflußt, und die Farbe bringt kein wesentlich neues Moment in das Bild. Die Modellierung und Plastik ist auch in der Zeichnung schon da; die Farbe füllt also nur gewissermaßen die Kontur. Doch fasse man das nicht falsch auf: dem Begriff „gefüllte Kontur" hängt etwas Peinliches an, und man gebraucht den Ausdruck nicht immer im besten Sinne. Anders hier. Daß Haiders gefüllte Konturen von höchstem malerischen Reiz sein können, dafür

KARL HAIDER GEWITTERLANDSCHAFT (1899)

Winter-Ausstellung der Münchner Secession

zeugt namentlich das wundervolle Porträt der Frau Elise Greinwald (1887), das von einer Frische der Farben und von so bezauberndem Schmelz des vertriebenen Auftrags ist, daß man gerne den Namen des großen Holbein anrufen möchte. Oft freilich hat Haiders Malerei etwas Sprödes und Hartes. Das macht: er malt sehr dünn und glatt und firnißt seine Bilder so intensiv, daß sie glänzen wie lackiert. Die pastose Malerei tut sich da leichter; sie kann auf den Firnis fast ganz verzichten, und ihr Eindruck ist immer ein weicher und flüssiger.

Es war bisher fast ausschließlich von Haiders Technik die Rede; wer aber damit seine künstlerische Persönlichkeit schon erschöpft glaubt, ist falsch beraten. Haider gehört zu den Stimmungsvollen und Poesiehaften; nur wer die leise, zarte Musik seiner Bilder vernehmen kann, versteht ihn ganz, nur dem tut sich die lyrische Köstlichkeit der Haiderschen Kunst auf. Schon Haiders Anschauung der Dinge ist anders, als es bei unseren Künstlern landesüblich ist. Er malt nicht den Eindruck, den er auf einen raschen Blick von einer Landschaft oder einem Gegenstand gewinnt, sondern er geht allen Dingen auf den Grund. Daher seine Plastizität, die namentlich den Bildnissen zugute kommt, aber freilich auch ein gewisses Herausfallen des Hauptmotivs aus dem Milieu, aus dem Fond verursacht, denn Haider berücksichtigt nirgends die mildernden und ausgleichenden Einflüsse der Atmosphäre und des fluktuierenden Lichtes, sondern scharf und kantig, als wären sie Plastiken, stehen Gestalten und Dinge selbst vor dem sonnigen Himmel. Ich denke an die stimmungsvollen Landschaften „Frühling" und „Hirtin", wo beide Male die Gestalt eines jungen Mädchens, eines schollewüchsigen, zarten, herben Geschöpfchens, wie ausgeschnitten vor der Landschaft steht. Aber ich empfinde eine solche Härte, obschon sie mir technisch nicht ganz einleuchtend ist, nicht als einen Umstand, der irgend jemandem ein Recht gibt, Haider geringer zu schätzen. Kommen wir zu ihm, so hüllt uns allsogleich Märchenseligkeit ein, und alle Kritik und alle Wahrscheinlichkeitsberechnung muß stille sein. Wundervoll mischen sich in seiner Kunst germanische und romanische Momente: es ist der Weg von Leibl zu Böcklin, der an Thoma, Lugo und Marées vorbeiführt. Daß diese fünf (und außer ihnen Defregger und Oberländer)

KARL HAIDER — BLUMENWIESE (1873)

Winter-Ausstellung der Münchner Secession

zu Haiders Freundeskreis gehören, ist nicht unwesentlich. Denn man mag daraus erkennen, von welchen Gestirnen Licht fiel auf Haiders Schaffen, und seine strenge Originalität ist uns solcher Umstände willen doppelt wertvoll und lieb ... Als Böcklin gelegentlich mit Bayersdorfer durch den Münchner Glaspalast ging, sagte er vor Haiders Landschaften: „Die festhält. Ueber weites flaches Land, mit Nadel- und Laubholz durchsetzt, von Bächen durchflossen, von Seen belebt, eilt der Blick nach den Bergen, die lockend den Horizont begrenzen — das ist das Hauptmotiv Haiderscher Landschaften. Ihre feineren Abschattierungen erhalten sie von den Stimmungen der Jahreszeiten (den Herbst mit seinen brennen-

KARL HAIDER — DER LABORANT (1886)

Winter-Ausstellung der Münchner Secession

strömen Erdgeruch aus". Und so ist's. Diese Landschaften, die uns von hohen Warten aus eine selig schweifende Schau über vertrautes Land eröffnen, sind Dokumente der lieben Heimaterde. Selten hat ein Künstler mit so viel begeisterter Liebe an der Natur seiner Heimat gehangen. In der engen Stadt litt es ihn nicht mehr. Es zog ihn ins Freie; am Schliersee baute er sich Haus und Werkstatt, den Bergen nah, die er liebt und immer aufs neue im Bild den und warmen Farben liebt Haider am meisten) und den Stimmungen des Himmels, von denen der Künstler den dramatischen: Sturm, Gewitter, Abendrot, Mondlicht, den Vorzug gibt. Seltsam genug ändern auch die effektvollen Beleuchtungen dieser Stimmungen nichts an der ewig gleichen Plastizität der Dinge, die Haider malt, und an ihrer Sonderbeleuchtung, die aus rätselhaften Quellen strömt, so daß es sich beispielsweise ereignen kann, daß

KARL HAIDER — DER PEISSENBERG (1905)

Winter-Ausstellung der Münchner Secession

KARL HAIDER
DER NEUE STUTZEN (1880)

Winter-Ausstellung der Münchner Secession

KARL HAIDER — ÜBER ALLEN WIPFELN IST RUH' (1908)
Winter-Ausstellung der Münchner Secession

schwarze Wetterwolken über eine hellgrüne, unschuldsvolle Wiese hinsegeln. Naturgroteske. Sie erinnert an Cranach, an Dürer, an Altdorfer, mit denen allen Haider Berührungspunkte auch in anderer Hinsicht besitzt. Henry Thode hat einmal verwundert ausgerufen, es sei doch sonderbar, daß das große Erbe der alten deutschen Landschaftsmaler in unserer Zeit fast ganz unbeachtet bleibe. Vor Haiders Bildern muß solch ein Ausruf verstummen. Haiders Kunst ist altmeisterlich — und darum ist sie so still, darum ist ihre Kraft mehr konzentriert als expansiv, darum ist die tiefe Einsamkeit um den ernsten Künstler, die zugleich den schönsten Arbeitsfrieden bedeutet...

* * *

Zügels Kunst hat heute erst, da der Meister auf sechzig Jahre arbeitsfrohen Lebens und auf mehr als vierzig künstlerischer Tätigkeit zurückblickt, ihren reinsten und stärksten Ausdruck gefunden. Eine solche Erscheinung ist selten. Bei den meisten bildenden Künstlern pflegt nach dem fünfzigsten Lebensjahr kein Wertzuwachs mehr einzutreten und die gestaltende Kraft leise abzuflauen. Anders bei Zügel. Bei ihm ist Entwicklung und Wachstum bis auf diesen Tag. Und zwar ein Wachstum, das von schönster Natürlichkeit ist, das nichts Treibhausmäßiges hat, sondern die Naturkraft und strotzende Gesundheit eines knorrigen Eichbaums.

Wie Zügels Kunst sich heute darstellt, hat sie etwas Fanfarenhaftes. Sie schmettert sieghaft ihre Weisen in den Saal. Luft, Licht, Sonne, imbrünstiger Kolorismus, leidenschaftliche Bewegung, starkes Temperament und unerschöpfliches Gestaltungsvermögen — das ist der beherrschende Eindruck des Zügelschen Oeuvres.

Betrachten wir dieses Lebenswerk analytisch, angefangen bei der kleinen, zerknitterten, brüchigen Leinwand „Kuh und Kalb", die im Jahre 1869 in Heckbach entstand, bis zu den monumentalen Werken des Jahres 1910, so ist in dieser ganzen Persönlichkeitsentfaltung

Winter-Ausstellung der Münchner Secession

KARL HAIDER
MONI (1883)

DIE WINTERAUSSTELLUNG DER MÜNCHNER SECESSION

KARL HAIDER HERRENBILDNIS (1881)
Winter-Ausstellung der Münchner Secession

nichts Sprunghaftes, nirgends etwas Unerwartetes und in dem ganzen starken Vorwärtsdrängen niemals etwas Unmotiviertes.

Man darf Zügel einen Autodidakten nennen. Autodidakt ist indessen schließlich jeder, der durchaus originell ist, Originalität läßt sich nicht erlernen. Zügel hat von seinen Vorläufern nichts übernommen. Braith, Koller, Mauve — ich nenne nur einige Namen, von denen ich weiß, daß sie Zügel sehr respektsvoll ausspricht, und dennoch weiß ich auch, daß er weit, weit über sie hinausstrebt. Zu solchem Streben treibt ihn nicht unbändige Neuerungssucht, sondern die Ueberzeugung, daß jeder Nachfolger über seine Vorgänger hinausstreben muß, daß ihm nichts von ihnen gut genug getan sein darf.

Zwei Dinge vor allem machen Zügels Bedeutung aus. Eines ist technischer Natur: sein bezaubernder Kolorismus; das andere sitzt tiefer und ist philosophischer: seine kosmische Naturanschauung, die Einordnung all seiner Malerei in den großen Rahmen der Natur; ich möchte darin etwas wie einen künstlerischen Pantheismus grüßen. Denn das muß man sich ein für allemal gesagt sein lassen: Heinrich Zügels Kunst ist aus der Landschaft geboren, Landschafter ist er vor allem und im innersten Wesen seiner Kunst, wenn es auch dem rasch Urteilenden anders erscheinen mag. Es ergeht in dieser Hinsicht Zügel ähnlich wie Böcklin und Thoma, so wenig er sonst mit ihnen zu tun haben mag: auch ihre Kunst ist aus der Landschaft hervorgewachsen, aber die Beschauer verwiesen sie in andere Bezirke. Zügels künstlerische Instinkte drängen immer wieder ins Freie, vor die Landschaft. Alle entscheidenden Kapitel seiner künstlerischen Entwicklungsgeschichte könnten an ihrer Spitze den Namen eines Ortes, einer Landschaft tragen: Rauhe Alb, Rotschwaige, Leitschendam, La Panne, Wörth am Altrhein, Lüneburger Heide — diese Namen bestimmen nicht nur Zügels Motive, sondern auch die innere Struktur seiner Kunst und seine Technik.

Zügels Frühwerke sind ziselierte, spitzpinselige Kunststückchen. Ein leiser genrehafter Zug dieser Erstlinge sagt nicht viel mehr, als daß die äußeren Umstände den Künstler zwangen, auf die Verkäuflichkeit seiner Arbeiten zu sehen. Will sagen: diese Genrehaftigkeit steckte nicht in Zügels Kunst selbst, sondern klebte nur an ihrer Epidermis. Der große Wurf seiner jungen Jahre gelang Zügel mit dem schicksalreichen Bilde „Schafwäsche“ (1873), das später stark übermalt wurde und in seinem jetzigen Zustand in ausgezeichnetem Nebeneinander den frühen und den späteren Zügel erkennen lehrt. Den gleichzeitigen „Schafmarkt“ halte ich für beinahe gleichwertig — das nicht ganz vollendete Bild besitzt namentlich auch hinsichtlich der Figurenmalerei so viele Feinheiten, daß man nur wünschen möchte, Zügel hätte auch fernerhin dieses Gebiet intensiver bebaut . . .

Das Jahrzehnt 1880—1890 bildet in Zügels künstlerischer Entfaltung insoferne eine wichtige Epoche, als es den Künstler lehrte, auf der ersten Höhe jungen Erfolgs nicht zu rasten, sondern noch steileren Zielen zuzustreben. Jede Beharrung bedeutet manieristische Erstarrung, und das Goethesche „Stirb und Werde“ gilt für niemand mehr als für den bildenden Künstler. Zügel sah denn auch ein, daß er seine Kunst sozusagen wieder in sich selbst zurückleiten und auf neuen Wegen aussenden müsse. Es ist die erste, aber keineswegs gewaltsame,

sondern aus tiefster Erkenntnis vollzogene Aenderung der Marschrichtung, die entschlossene Hinkehr zum Pleinairismus. Man merkt die stärker betonte Luftmalerei, den intensiveren Kolorismus bereits bei dem kleinen Schafbild (1884), das dem Prinzregenten von Bayern gehört, mehr noch bei dem farbig sehr kraftvollen Bild der Stuttgarter Galerie, dem Gespann pflügender Stiere vor herbstlicher Landschaft. Das Breslauer Bild „Frühlingssonne" (1888) und das gleichzeitige, leider nicht zur Ausstellung gekommene Gemälde der Prager Galerie „Viergespann" zeigen Zügel auf der Höhe seiner zweiten Entwicklungsstufe.

Aber auch da gab es kein Beharren für ihn. Er jagte den Geheimnissen der Natur nur desto gieriger nach, je mehr sich seine Technik vervollkommte und sein künstlerischer Ausdruck geschmeidiger wurde. In der großen, von malerischen Problemen erfüllten Zeit zu Ende der achtziger Jahre, die den Secessionismus emporwachsen sah und mit ihm eine neue Kunst, floh Zügel, der nie gern mit dem großen Haufen ging, in die Einsamkeit des holländischen Leitschendam und des belgischen La Panne. Dem Flimmerlicht, der feuchten, mit Wasseratomen geschwängerten Atmosphäre La Pannes dankt der deutsche Künstler eine Milderung seiner bisher etwas harten Kontur und eine viel größere Weichheit im malerischen Vortrag. Besonders aber hat die „matte Sonne" Belgiens mit ihren erstaunlichen Beleuchtungseffekten seinen Luminismus auf ganz neue Wege gewiesen. Ein Studienrevier, das ähnliche Vorteile bot wie La Panne, fand Zügel später in dem pfälzischen Wörth am Rhein, wo er seit nunmehr 17 Jahren mit seinen Schülern seinen Frühsommer verbringt: in den weiten Auen des Altrheins hat sich eine üppige Vegetation entfaltet, fließende und stehende Gewässer gibt's, Sandgruben und kleine Föhrenwäldchen, und man mag seine Modelle stellen, wie man will, immer bekommt man ein Stück von diesem satten, nassen, farbenflimmernden Rheintalhimmel auf das Bild. Oder man treibt die Kühe und Oechslein auf der andern Seite des Marktes hinaus, in den Binnenwald, wo durch das dichte, grüne Laubdach die Sonne sich einen Weg bahnt und in merkwürdigen, farbigen Kringeln auf dem Fell der Tiere spielt.

Das sind Lieblingsmotive für Zügel. Ohne daß er darüber sein Dachauer Moor mit dem

KARL HAIDER — VORFRÜHLINGSLANDSCHAFT BEI GAUTING (1894)
Winter-Ausstellung der Münchner Secession

K. Haider
1890

KARL HAIDER
SCHLIERSEERIN (1890)

Winter-Ausstellung der Münchner Secession

KARL HAIDER BILDNIS VON FRAU E. GREINWALD (1887)
Winter-Ausstellung der Münchner Secession

sonnigen Brand eines heißen Augustnachmittags oder die Lüneburger Heide, für deren herbstliche Schönheit ihn Lichtwark gewann, vergißt. Seine Motive — man sagt es und stellt sich irgendwelche komplizierten Probleme der Komposition vor. Aber mit Unrecht. Seit Jahren ist es Zügels Ehrgeiz, das einfachste Motiv in so interessanter und zugleich selbstverständlicher Form bildlich zu fixieren, daß man zwar erstaunt, aber zugleich nach dem eigentlichen „Witz" der Sache fragen muß. Solches Schaffen — und gerade bei einem Tiermaler mit festumstecktem Stoffumkreis — muß freilich unter einer gewissen thematischen Monotonie leiden, aber jedes Zügelsche Werk ist doch neu in seiner technischen Struktur, in seinem farbigen Aufbau. Und das Wesen der modernen Malerei ist nun einmal Kolorismus, daneben kommt das Motivliche ja kaum mehr in Betracht. Als koloristische Tat aber dokumentiert sich jedes neue Bild von Zügel. Freilich nicht als „Farbornament" im Sinne exzentrisch Moderner, denn dazu besitzt Zügel zu viel konstruktiven Sinn, wie uns seine streng graphischen, auf Fixierung des Gegenstands ausgehenden Zeichnungen lehren. Es ist auch nicht ein unbesorgtes Draufloswirtschaften in lustiger Buntheit, sondern alle Farbenstimmung harmoniert mit der Landschaftsstimmung. Zügel malt auch matte, fahle, trübe Stimmungen, und es scheint mir fast, als fühle er sich bei diesem Verschnaufen in schattiger Kühle besonders wohl nach der wilden, heißen Hetze im vollen Sonnenbrand. Da ist ein Bild aus Wörth, das ganz in kalten Tönen gemalt ist: ein verhaltenes Blau regiert, in das, Zügelscher Theorie gemäß, rosa und violette Töne gearbeitet sind, während den Fond ein überaus delikates Grün, leicht mit Gelb und Braun nuanciert, bildet; der Him-

Aus der Münchner „Jugend"

HEINRICH VON ZÜGEL
DURCH'S WASSER (1910)

HEINRICH VON ZÜGEL SKIZZE. LÄMMER (um 1870)
Winter-Ausstellung der Münchner Secession

mel aber steht in der Farbe zwischen Gelb und Blaßviolett, und nur ein paar kecke, frohe Lichter sitzen auf dem Bild.

Einen starken Kontrast dazu bildet das Münchner Pinakothek-Bild „Kühe im Moos" (1906). Ein schwarzes und ein weißgelbliches Tier stehen im hohen Moos. Alles ist Glut auf dem Bild, alles sprüht Feuer, und die Farbe brüllt. Kühle Töne sind ausgeschaltet. Und die Ferne verschwimmt in Sommerdunst. Das Bild ist nur Vordergrund. Rot leuchtet das ausgebrannte Moosgras, schwer liegt die Nachmittagssonne auf dem schwarzen Fell, daß es sprüht und funkelt in violettem Licht. Alle Schatten sind farbig, denn das ist ja Zügels technisch-koloristisches „Rezept", die Schatten farbig zu malen. Er tut es auf Grund praktischer und theoretischer Erkenntnis und tut's mit Konsequenz.

Ich erinnere mich eines Vormittags, da ich mit dem Künstler durch den Binnenwald bei Wörth ging, und da er mir von seinen „farbigen Schatten" und den Sonnenflecken erzählte. Es hatte viel geregnet vorher, und der Boden war feucht; durchs Laubdach rieselte die spektakulierende Junisonne und über die grünen Baumwipfel schaute der blaue Vormittagshimmel herab. Allerwärts am Boden lagen Sonnenkringel; Zügel erklärte mir, wie er sie sehe: prismatisch zerlegt in weich zitternde Kreise, kaltwarme Töne, Violett neben Blau, Rosa neben Grün. Und dann die Schatten der mächtigen Baumstämme! Die sind doch nicht schwarz, wie sie die Münchner Maler der Pilotyzeit malten, und es gibt auch keine bräunlichen Schatten, wie sie Lenbach auf seine Bilder setzte. Sondern sie sind farbig, farbig und froh, in ihrer Farbigkeit nuanciert, wie es der Grundfarbe entspricht, auf die der Schatten auffällt. Daß die Schneeschatten von Blau über Violett nach Rosa gehen, sahen wir längst ein. Wir nehmen das heute, malt es uns ein Künstler, als etwas ganz Selbstverständliches hin. Daß aber auch auf dunklerem Grunde farbige Schatten vorhanden sind, will man nicht gelten lassen. Es ist indessen nur Unfähigkeit oder Faulheit des Auges, oder möglicherweise ist auch durch alte konventionelle Bilder die Unbefangenheit unseres Blickes getrübt worden . . .

Zügel malt dementsprechend seine Schatten farbig. Er übertreibt sogar ein wenig, aber Uebertreibung liegt im Wesen der Kunst; sie

HEINRICH VON ZÜGEL SCHAFMARKT (1871)

Winter-Ausstellung der Münchner Secession

HEINRICH VON ZÜGEL SCHAFHERDE (1892)

Winter-Ausstellung der Münchner Secession

HEINRICH VON ZÜGEL IM HERBST (1885)

Winter-Ausstellung der Münchner Secession

HEINRICH VON ZÜGEL — AUF STAUBIGER STRASSE (1908)
Winter-Ausstellung der Münchner Secession

muß die Erscheinungen der Natur überschraubt und überspitzt zum Ausdruck bringen. Darauf gründet sich ja der Unterschied zwischen Natur und Kunst. Die Natur ist die Folie. Die Kunst ist kondensierte, übertriebene Natur.

„Fröhliche Farbigkeit" — das ist das Charakteristikum von Zügels Kunst. Keine Buntheit, die in Flächen grelle Lokalfarben nebeneinanderstellt, wie die jüngsten Franzosen und ihre deutschen Imitatoren, sondern eine Farbigkeit, deren Wirkung von innen herauskommt, die voll des Leuchtens, voll des Glanzes ist.

AUS DEN BERLINER KUNSTSALONS

Das Ereignis der letzten Zeit war die Ausstellung des großen dreiteiligen Altarbildes, das Lovis Corinth der Kirche seiner Vaterstadt Tapiau zum Geschenk bestimmt hat, im großen Saal des Kunstsalons *Cassirer*. Es zeigt in dem erhöhten Mittelstück den ans Kreuz gehefteten Heiland mit schmerzhaft gekrümmten, blutig durchbohrten Händen und Füßen vor einem wildzerrissenen grau-weißen Gewitterhimmel in öder Felslandschaft. Die linke Seite des Altares fesselt durch eine seltsam-eindrucksvolle Gestalt: hier steht vor einer leichtfarbig angedeuteten Mauer in blauem, kurz geschürzten Rock, ein schwarzhaariger, wildfanatisch dreinblickender Mann, S. Paulus, der das blanke Schwert im Arm auf eine Schriftstelle seines offenen Buches deutet. Ein loderndes Feuer geht von diesem hageren Asketen aus, der frei von allen Merkmalen herkömmlicher Heiligenmalerei gerade uns modernen Menschen im höchsten Maße wahr und ungekünstelt erscheint, uns, die wir nur in eine jener Versammlungen zu gehen brauchen, wie sie die Heilsarmee abhält, um den Typus dieses Apostels kennen zu lernen. In scharfem Gegensatz zu ihm steht der heilige Matthäus auf der Gegenseite: hier sitzt ein langbärtiger, milde blickender Mann bei seiner Schreibarbeit, ein jugendlicher, buntgeflügelter Engel ist neben ihn getreten und richtet mit einer Wendung zu dem Heiligen seine Augen himmelwärts. Der Eindruck, der von diesem Teil des Ganzen ausgeht, ist schwächer, man denkt bei dem Matthäus zu stark an das Modell und empfindet den dargestellten Augenblick der göttlichen Botschaft nicht als ganz glaubwürdig. Darum kehrt der Blick zu der prägnanten, eminent durchfühlten Figur des Paulus zurück und zu dem Christus, der bei aller Betonung der Todesschrecken und Marterwunden doch edel und schön bleibt. Daß dem Künstler hierbei das große Vorbild Grünewalds vorgeschwebt hat, ändert nichts an dem reinen Gesamteindruck: es ist nicht zu verkennen, daß wir in Corinths Tapiauer-Altar eine der bedeutendsten Leistungen kirchlich-religiöser Malerei seit langer Zeit vor uns haben. Er beweist, daß wir uns eben nicht an hohlgewordene, traditionelle Formen akademischer Schönmalerei klammern dürfen,

wenn wir neue Andachtsbilder für die Kirche haben wollen. Was hat man über Uhde gezetert! Spätere Zeiten werden es sicher nicht verstehen, von Uhde keine Bilder in unseren Kirchen vorzufinden. In Tapiau wird man einen Corinth zeigen können: die Stadt darf stolz sein auf den seltenen Ruhm, ein modernes Altarbild von Künstlerhand zu besitzen!

Bei *Schulte* gab es eine hübsche FRITZ ERLER-Ausstellung, die hauptsächlich Porträts brachte, feine, farbig geschmackvolle Arbeiten, denen nur gelegentlich das allzu Absichtliche der Komposition, das zu sehr Gewollte eines Farbenfleckes an dieser oder jener Stelle nachteilig wurde. Leider sah man nichts von dekorativen Entwürfen, in denen Erler wohl sein Bestes, die ungebundene, delikate Farbenschönheit in heiterer Laune zu geben vermag. Man möchte dem Künstler auf diesem Gebiet mehr große Aufträge wünschen! — Unter den übrigen Werken sahen wir Sportbilder von HERMANN JUNKER, die zum Teil einen guten Geschmack und den Willen erkennen ließen, diesen tiefgesunkenen Zweig der Malerei auf ein höheres Niveau zu heben. Eine Kollektion von Arbeiten des unlängst verstorbenen Münchener Malers LUDWIG VON LÖFFTZ ermöglichte einen Ueberblick über die Tätigkeit dieses Künstlers. — Bei *Amsler & Ruthardt* stellt Fräulein DOROTHEA HAUER Buntstiftzeichnungen „Berliner Motive“ aus, in denen ihr das rein Zeichnerische besser gelungen ist wie das Kolorit, in dem sie einen ganz schablonenhaften, süßlichen Geschmack bekundet. Auf jeden Fall hat Fräulein Hauer das Verdienst, sich um die immer mehr dahinschwindenden Schönheiten Alt-Berlins gekümmert und ihnen manchen Reiz abgelauscht zu haben. — Bei *Gurlitt* ist der Schönleberausstellung eine Kollektivdarbietung von Werken HUGO VOGELS, Porträts, Landschaften und Skizzen verschiedener Art gefolgt, die keinen sonderlichen Eindruck hinterlassen. Eine Anzahl klassischer französischer Gemälde interessiert dagegen lebhaft, vor allem ein COROT von ungewöhnlicher Größe (etwa $2^1/_2$ zu $1^1/_2$ m), der eine mächtige Baumkulisse am Rande eines Waldes darstellt. Ganz in der Ferne nahen sich zwei trotz aller Kleinheit unendlich charakteristisch bewegte Figuren: es ist der magere Ritter Don Quixote und sein rundlich-komischer Gefährte Sancho Pansa und beide sind sie von Daumier in dieses Bild hineingemalt! Unter den übrigen Werken ist ein merkwürdig verschwommenes, an Carrière erinnerndes Frauenporträt von MATTHYS MARIS, ein Frauenkopf von INGRES (eine Studie zur Apotheose Homers), einige gute Landschaften von DAUBIGNY, eine prachtvoll gezeichnete Tänzerin von DEGAS sowie drei kleine, nur leicht andeutende Aquarelle von WHISTLER zu nennen. — Im *Künstlerhaus* ist zurzeit der gesamte künstlerische Nachlaß SKARBINAS, der vor Monaten schon einmal in der Akademie vereinigt war, zum Verkauf ausgestellt.

J. SIEVERS

HEINRICH VON ZÜGEL — AUF STAUBIGER LANDSTRASSE (1907)

Winter-Ausstellung der Münchner Secession

HEINRICH VON ZÜGEL — SCHWERE ARBEIT (1910)

Winter-Ausstellung der Münchner Secession

HEINRICH VON ZÜGEL — HÜNDIN MIT JUNGEN (1878)

Winter-Ausstellung der Münchner Secession

VON AUSSTELLUNGEN

DÜSSELDORF. In der *Städtischen Kunsthalle* treten soeben drei namhafte heimische Landschafter mit bemerkenswerten Sonderausstellungen auf. Von ihnen nimmt EUGEN KAMPF seit langem eine führende Stellung ein, ohne daß man dabei von einem Abschluß seiner Entwicklung reden könnte. Hat er bisher namentlich als Maler des Niederrheins und der melancholischen flandrischen Ebenen durch das Seelenhafte seiner Kunst große Erfolge erzielt, so bemüht er sich jetzt, durch Erweiterung seines Motivenkreises neue Anregungen zu gewinnen, um der Frische und Unmittelbarkeit der Naturanschauung nicht verlustig zu gehen, die allein einem Bilde sein inneres Leben verbürgen. Seine Vorwürfe aus den Bergen und Hochtälern Savoyens haben nichts zu tun mit der üblichen alpinen Vedutenmalerei, sind vielmehr ernste Versuche, dem Wesen einer ihm bisher fremden Natur durch intime und liebevolle Hingabe an ihre Erscheinungsform nahe zu kommen. HERMANN LASCH, dem soeben die Ausschmückung des Gymnasiums zu Völklingen mit landschaftlichen Wandgemälden übertragen wurde, bevorzugte das Eifel- und Rheingebiet als Studienfeld und ist ein Heimatskünstler im guten Sinne des Worts. Seine impressionistische Periode hat er hinter sich und strebt einem dekorativen Stil zu, in dem er neue Möglichkeiten des Ausdrucks sieht. Es ist viel Gefühl in seiner Kunst. Eine gewisse Weichheit der Empfindung bringt einen lyrischen Grundzug in seine Malerei. Allen scharfen Kontrasten abhold, versteht er es, allein durch die Zusammenstellung von kalten und warmen Tönen seine sympathischen Harmonien aufzubauen. Mit robusterem Empfinden tritt OTTO ACKERMANN vor die Natur, wiewohl auch bei ihm neuerdings zarte Stimmungen nicht ganz fehlen. Wir kennen und schätzen seine Motive von der Wasserkante: graue Dünen mit sturmgepeitschten Bäumen, den Ebbestrand des Wattenmeers mit phantastischen Wolkengebilden, holländische Hafenszenen mit ihrem farbig reizvollen Leben. Daneben malt er das Mecklenburger Land mit seinen sanft welligen Feldbreiten, seinen Windmühlen und seinen nahrhaften Getreideschobern. Die Vielseitigkeit seines Schaffens gibt der gegenwärtigen Ausstellung ihren besonderen Wert. Dabei versäumt er nicht, das Geschaute durch sein Temperament gehen zu lassen, ehe er es auf der Leinwand festhält. — Bei *Schulte* präsentiert sich EUGEN SPIRO als ein Freund und Nachempfinder Pariser Modemalerei. Man wird diesen weiblichen und männlichen Porträts, namentlich der „Mutter mit Kind" und dem „Lesenden Mädchen" die intensive Kraft der Farbe und eine lebendige Haltung nicht absprechen können, wenn auch die Wirkung eine rein äußere bleibt und der wünschenswerten Intimität entbehrt. Die große Kollektion JOSEF OPPENHEIMERS stellt gewissermaßen einen Auszug aus der Berliner Secession, verbunden mit einigen englischen Anklängen, dar. Sicher handelt es sich um einen talentierten und geschickten Künstler, der aber in seiner Persönlichkeit noch nicht recht zu fassen ist. Die beiden Damenporträts in schwarzem Pelz zeigen ein gesundes Naturstudium und einen etwas derben, aber zu hoher Plastik der Erscheinung sich steigernden Kolorismus. Ein treffliches Bild ist das Motiv von der Themse mit den gelben Sportbooten im Vordergrunde und der wundervoll gestimmten Luft.

G. HOWE

HEINRICH VON ZÜGEL — ZEICHNUNG

Winter-Ausstellung der Münchner Secession

VON AUSSTELLUNGEN

HEINRICH VON ZÜGEL — ZEICHNUNG

Winter-Ausstellung der Münchner Secession

GRAZ. Wenn die internationalen Ausstellungen geschlossen werden, beginnt hier die Kunstzeit. Sie begann mit der elften Jahresausstellung des *Künstlervereins,* welche diesmal besonders reich mit öffentlichen Auszeichnungen bedacht war. Auf die 259 Werke der Malerei, Zeichnung, Plastik und Nutzkunst fiel ein Staatspreis (Radierer LUIGI KASIMIR), vier goldene Medaillen (H. v. BARTELS, H. HERMANN, TH. STUNDL, A. ZOFF), sechs silberne Medaillen (DAMIANOS, STÖSSEL, PAMBERGER, WEGERER, HOERNES, EHRENHÖFER), ein Gemeindeankauf (B. KONRAD) und drei Stiftungsankäufe (DAMIANOS, EGNER, MYTTEIS). Von auswärts hatten noch DETTMANN, DOUZETTE, GOLTZ, PIPPICH und VERA v. BARTELS ausgestellt, welch letztere sich als Malerin mit gleich sicherer Kraft einführte, wie TANNO HOERNES als Radiererin. Unter den hiesigen Malern wären noch KRAUS, MARUSSIG und BERGMEISTER, unter den Bildhauern ERNST WAGNER und ERWIN GRANNER hervorzuheben; alle zu nennen wäre unmöglich, denn es hatten sich gegen 60 Einheimische beteiligt. — Der *Heimatschutzverein* veranstaltete eine kleine Ausstellung über heimische Bauweise in Deutschland und einen erfolgreichen Wettbewerb für Briefverschlußmarken. Schließlich kam der *Kunstverein* mit seiner reichhaltigen und darum in zwei Serien geteilten Winterausstellung; sie enthielt Oelgemälde von 27 Düsseldorfer Künstlern (unter diesen namentlich von MAX CLARENBACH, EUGEN KAMPF und ERNST PAUL), zwölf Landschaften des verstorbenen LUDWIG WILLROIDER, eine schöne Münchner Kollektion (BAURIEDL, BECHLER, DREHER, EICHLER, E. und F. ERLER, FELDBAUER, W. GEIGER, O. und Z. GRAF, GREGORITSCH, HABERMANN, HANS HEIDER, JANK, KELLER, PH. KLEIN, MÜNZER, PÜTTNER, PUTZ, REISER, SCHNACKENBERG, WEISE), ferner einzelne Bilder von OTTO FISCHER, W. GEORGI, G. KUEHL, M. LIEBENWEIN. Neben diesen unser Kunstleben sehr auffrischenden Gästen behaupteten sich die 18 teils hier, teils auswärts lebenden Grazer in allen Ehren, namentlich HALLAVANYA, F. v. KOCH und ZEILLINGER als Impressionisten, KARL v. O'LYNCH und RUDOLF ANDRÉ (Malereien und farbige Zeichnungen), ALFRED v. SCHRÖTTER (Bildnis des Dichters Emil Ertl), NORBERTINE ROTH (vortreffliche Tierbilder) und MARIE HERBERGER (ausgezeichnete Nutzkunst). Die Abteilung für Griffelkunst brachte u. a. Radierungen von BELL, FELBER, HÉROUX, KOLLWITZ, WELTI und KLINGERS zweite Folge des Zyklus „Vom Tode", welche der Kunstverein als Mitglied der Verbindung für historische Kunst erhalten und dem Kupferstichkabinett geschenkt hat. DR.

KÖLN. Die bei *Schulte* ausgestellte Kollektion von Werken H. THOMA's bot zwar nichts Neues, gab aber allerlei liebe Erinnerungen. Erfreulich Neues hatte der junge Düsseldorfer E. v. PERFALL zu zeigen, der in Landschaften aus Italien und dem Norden dartut, daß er neuerdings die Konturen minder hart, die Schatten minder grell blau sieht; die Weiterentwicklung scheint auf einen geschmackvollen Kolorismus hinzudeuten. Eine umfangreiche Kollektion von CH. COTTET (Paris) ließ die bekannten Werte dieses Malers der normannischen Fischer und bretonischen Schiffer erkennen, auch bis zur Ermüdung die Monotonie der Typen und Gesten, und die schmutzige Schwärze der Malerei aus der Nachfolge Courbets. Der *Kunstverein* brachte neben einer Anzahl liebenswürdiger Landschaften von H. VÖLCKER (Wiesbaden) die sehr reichhaltige Nachlaß-Ausstellung von FRITZ OVERBECK, dessen Werke alle diese eigenartige Stimmungskraft und den schweren malerischen Vortrag haben, wie sie

VON AUSSTELLUNGEN

HEINRICH VON ZÜGEL HEIDSCHNUCKEN, MORGENDÄMMERUNG (1904)
Winter-Ausstellung der Münchner Secession

für Worpswede charakteristisch sind. — EMIL NOLDE, der unlängst so viel von sich reden machte, zeigte hier eine Anzahl starkfarbiger Landschaften und Gruppenbilder, die als Farbenkompositionen interessieren mögen, als Kunstwerke allerdings, als geschmackliche Bildungen sehr abfallen; daneben graphische Arbeiten (Pinsel- und Kohlezeichnungen, Radierungen u. a.) von erstaunlicher Sicherheit des impressionistischen Sehens und von bewundernswerter Selbstverständlichkeit im Erfassen der Momente, auf die es eben ankommt. — Der Bildhauer BERNH. HOETGER, der sich in Köln niederzulassen beabsichtigt, zeigt außer einigen früheren Werken (darunter solche aus Kölner Privatbesitz) auch seine neuesten in Paris entstandenen Arbeiten. Ist bei jenen der Einfluß Rodins unverkennbar, so vermögen diese durch die monumentale Wucht und durch die Geschlossenheit der Linie in Leibern und Haltungen zu blenden — alle die Leute nämlich, denen das Vorbild, die altorientalische Kunst, fremd ist mit ihrer gewaltigen Stilstrenge und -sicherheit.
FORTLAGE

WIEN. Anläßlich der fünfundzwanzig Jahre seines Bestehens veranstaltet der *Aquarellisten-Klub* eine *Jubiläums-Ausstellung*; es sind in ihr ausschließlich die österreichischen Mitglieder vertreten, und als zweite Besonderheit weist sie eine retrospektive Abteilung auf. Hier wird man so recht wieder an die nie verwelkte Größe RUDOLFS VON ALT gemahnt, grüßt in LUDWIG PASSINI ein Stück Virtuosität von internationaler Geltung und in ALOIS GREIL den humorvollen Schilderer einer verschollenen Kleinbürgerlichkeit. Was sich sonst da zusammengefunden hat, ruft das Gedächtnis an die letztlich dahingegangene Generation wach, doch Aquarellisten, wie es vollgültig die früher genannten gewesen sind, waren alle die JULIUS BERGER, TRENKWALD, GROLL, RIBARZ, SCHÖNN nur gelegentlich, und es soll ja wohl nur Revue gehalten werden, weshalb denn auch Bleistiftstudien aus dem Nachlaß des jüngst verstorbenen L'ALLEMAND hier aufgenommen wurden. Vor dem novellistischen Zyklus „Die Jahreszeiten" von LEOPOLD BURGER beklagt man das frühe Ende eines ehrlichen Künstlerlebens. Das Außerordentliche der Ausstellung hat man in dieser Rückschau zu suchen; sonst reiht sie sich denen der letzten Jahre, wenn nicht gleichlautend, so doch in derselben bekannten Qualität an, die alles Gute befriedigt hinnehmen läßt. Daß man aber nicht in gleichgültigem Betrachten die Wände entlang geht, dafür sorgen einige außerordentliche Leistungen, wie die Skizzen von einer Balkanreise, die KARL FAHRINGER außer den Studien aus seinem eigentlichen Gebiet, der Tiermalerei, beibringt, und die durch Technik und Erfindung gleich ausgezeichneten Radierungen ALFRED COSSMANNS. Der Gründer des Aquarellisten-Klubs, L. H. FISCHER, gibt noch immer ein gutes Beispiel, mag auch die Auffassung der Vedute eine andere geworden sein, und die zeichnerisch und aquarellistisch saubere Art, wie sie EDUARD ZETSCHE pflegt, der Neigung zum Stilisieren weichen, wenn man die immer eigenartigen Landschaften von OSWALD GRILL

recht begreift. In seinen Marktszenen nähert sich J. N. GELLER neuestens dem Impressionismus, lebhafter in der Farbe, während gerade die starken Koloristen, KASPARIDES und ein wenig auch AMESEDER, zurückhaltend erscheinen, ohne sich der rastenden Ruhe eines DARNAUT, der sich besonders in einem mährischen Motiv auf seiner alten Höhe zeigt, oder der leise tönenden Farbenskala hinzugeben, wie sie unter den Jüngeren von THOMAS LEITNER und K. L. PRINZ bevorzugt wird. SUPPANTSCHITSCH, PIPPICH, KONOPA, TOMEC sind wieder zur Stelle und kehren gelegentlich auch bei den Graphikern ein; unter den Figuralisten sind MAX VON POOSCH und GSUR hervorzuheben, und als Schlußvignette gleichsam sei an dieser Stelle der meisterlichen Porträtstudie von ANGELI gedacht. K.

ZÜRICH. In der Januarserie des Zürcher *Kunsthauses* dominieren die *Münchner.* Da findet sich eine umfangreiche Kollektion Professor HERMANN GROEBERS: etwas schwärzliche, mehr in ihren charakterisierenden als koloristischen Eigenheiten fesselnde Bildnisse, hübsche sonnige Genrebildchen, einige flotte Aktstudien und ein mächtiges, figurenreiches Salonstück: „Die Malschüler", Sachen, die ein beträchtliches technisches Können verraten, freilich aber von akademischen Zügen nicht ganz frei sind. Individueller, von eigenartig stiller und ruhiger Stimmung erfüllt, erscheinen die Meer- und Landschaftsausschnitte MAX WOLFFHÜGELS, sonnen- und lebenarme, das Detail meidende, dafür aber umso einheitlicher und geschlossener, in ihrer Primitivität und Echtheit geradezu herb wirkende Stücke, die in den stimmungsstarken, nicht selten auf die bloße Kontur beschränkten Radierungen („Stille Stunde", „Glück") des Künstlers eine prächtige Ergänzung finden. CARL THIEMANNS (Dachau) Meisterschaft im Farbenholzschnitt ist bekannt, seiner Ausstellung ersteht aber in der des *„Bundes zeichnender Künstler München"* ein gefährlicher Konkurrent. Auf die rund 140 Arbeiten seiner neunzehn Vertreter hier näher einzugehen, verbietet sich schon aus Raumrücksichten. So möge nur erwähnt sein, daß ANNER, KREIDOLF und SIECK durch allerliebste Aquarelle, H. NEUMANN, H. HAMMER, D. STASCHUS und K. SCHMOLL VON EISENWERTH durch außerordentlich feine Farbholzschnitte, R. SCHAUPP durch eine aparte „Frühlings"-Guasch und einige klare Aquarelle, ERNST LIEBERMANN durch weiche Stimmung atmende Lithographien, Farbstiftzeichnungen und Radierungen, P. NEUENBORN durch trefflich beobachtete Tierstudien und O. UBBELOHDE durch ansprechende Radierungen vertreten sind. O. BAURIEDLS Aquarell „Novemberstille" wirkt etwas hart, P. BÜRCKS Radierung „Es schien ein Spiel" gar zu konventionell, indes O. GRILL und H. TILLBERG in ihren Zeichnungen und Radierungen häufig uneinheitlich und akademisch, H. J. WEBER-TYROL in seinen dekorativ gedachten Litho-

HEINRICH VON ZÜGEL SCHAFE IM PFERCH (1884)
Winter-Ausstellung der Münchner Secession

PERSONAL-NACHRICHTEN

PROFESSOR ALOIS ERDTELT
† 18. Januar 1911
Nach einem Selbstbildnis

graphien gar zu bunt und willkürlich sich geben. Von den außer den Münchnern in der Ausstellung vertretenen Künstlern sind nur ALBERT BAERTSOEN (Gent) mit zwei farbigen und stimmungsvollen Landschaften, der in Paris seßhafte Welschschweizer P. E. VIBERT mit energischen Charakterköpfen und mannigfaltigen, freilich nur zu oft ungleichen Holzschnitten und Zeichnungen, und endlich der Zürcher R. A. NÜSCHELER mit seinen Entwürfen für die Ausschmückung der Antoniuskirche in Zürich zu erwähnen. DR. S. M.

PROFESSOR HUBERT VON HEYDEN
† 20. Januar 1911
Nach einer Zeichnung von Leo Samberger

PERSONAL - NACHRICHTEN

MÜNCHEN. ALOIS ERDTELT, der am 18. Januar im sechzigsten Lebensjahr in München starb, war einer jener sympathischen, unaufdringlichen Künstler, deren sich die ältere Münchner Künstlerschaft verschiedener erfreuen darf. Erdtelt, der sein Bestes in der Schule W. v. Diez' gelernt hatte, verdient besonders als Porträtist hohe Anerkennung. In den achtziger Jahren hat er einige Frauenbildnisse von so kraftvoller Anmut, von so viel Liebreiz bei gänzlichem Mangel der Süßlichkeit gemalt, daß es diese Gemälde wohl verdienen, als Dokumente technisch solidester zeitgenössischer Malerei auf die Nachwelt zu kommen. Auch verschiedene Genrestücke seiner Hand, zumeist unter Beschränkung auf wenige Figuren, sind vorhanden. Auf sein Selbstporträt, welches wir obenstehend wiedergeben, erhielt Erdtelt gelegentlich der letzten „Internationalen Kunstausstellung" in München (1909) die große goldene Medaille. Seinen ganzen Nachlaß an Gemälden, Zeichnungen, Medaillen usw. hat der Verstorbene der Stadt München für die demnächst zu errichtende städtische Gemäldegalerie testamentarisch überwiesen. — Zwei Tage später erlag der Tiermaler HUBERT VON HEYDEN, fünfzig Jahre alt, einem Schlaganfall. H. v. Heyden, ein Berliner von Geburt und dem künstlerischen Entwicklungsgang nach (Schüler seines Vaters), hat namentlich bis vor vier oder fünf Jahren äußerst fruchtbar produziert und in den Ausstellungen der „Secession" begegneten wir häufig seinen Bildern, deren Lieblingsthemata Schweine im Grünen und Federvieh, besonders Pfauen und andere Tiere, die „koloristisch" aussehen, bildeten. Motive und Technik ließen zuweilen an eine Beeinflussung durch Zügel denken. In den letzten Jahren scheint Heydens Tätigkeit an Intensität verloren zu haben — auf einer der letzten Frühjahrausstellungen allerdings war er mit sehr feinsinnigen graphischen Arbeiten vertreten, doch waren diese zum Teil älteren Ursprungs.

BERLIN. Dem Bildhauer OTTO STICHLING ist der Professortitel verliehen worden.

HEIDELBERG. Als Nachfolger von Henry Thode wird nun am 1. April Professor CARL NEUMANN in Kiel den Heidelberger Lehrstuhl für Kunstgeschichte übernehmen.

HEINRICH V. ZÜGEL DURCH DEN BINNENWALD (1910)
Winter-Ausstellung der Münchner Secession

MÜNCHEN. Nach erfolgter Ergänzungswahl setzt sich der Vorstand der Münchener Künstlergenossenschaft zusammen wie folgt: Präsident: Hans von Petersen, k. Professor, Maler; Stellvertreter des Präsidenten: Heinrich Waderé, Professor an der K. Kunstgewerbeschule, Bildhauer; Schriftführer: Richard Groß, Maler; Stellvertreter des Schriftführers: Ludwig Dasio, Bildhauer; Kassier: Karl Georg Barth, k. Professor, Bildhauer.

GESTORBEN: Am 12. Januar in München im Alter von 60 Jahren der Genremaler Professor WLADISLAUS VON CZACHORSKI; in Paris am 29. Dezember im Alter von 82 Jahren der Landschaftsmaler GUSTAV COLIN.

Redaktionsschluß: 31. Januar 1911 Ausgabe: 16. Februar 1911
Herausgeber: F. SCHWARTZ. Für die Redaktion verantwortlich: P. KIRCHGRABER. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G.
Sämtlich in München

August Neven Du Mont pinx — Mezzotinto Bruckmann

Selbstbildnis

KUNST

AUGUST NEVEN DU MONT FUCHSJAGD

AUGUST NEVEN DU MONT

Von Paul Clemen

Unsere deutsche Malerei ist nun über ein halbes Jahrhundert bei den Franzosen in die Schule gegangen. Drei Generationen von deutschen Künstlern haben an der französischen Kunst gelernt, sind in ihr untergetaucht, oder haben nur mit ihr kokettiert und ihre glänzende Technik nachzuahmen gesucht — die Besten haben gelernt, mit den Augen der Franzosen diese neue in Luft und Licht gebadete Welt zu sehen, und nicht wenige haben vergessen, daß diese ganze Entwicklung da drüben doch eben Ausfluß und treues Spiegelbild des gallischen Temperaments war und ist — und daß Temperament etwas ist, was sich nicht übernehmen läßt, nicht durch Nachahmung, nicht einmal durch Transfusion. Von den großen Meistern von Barbizon bis auf Maurice Denis und Gauguin eine lange Reihe von Lehrmeistern des Malenkönnens. Alle anderen Länder sehen neben Frankreich wie ganz vergessen aus. Deren Kunst schien weder als Vorbild noch als Maßstab mitsprechen zu dürfen. Wie selten und wie dünn sind die Fäden zwischen deutscher und englischer Malerei in dem gleichen Zeitraum.

Bis an das Ende der achtziger Jahre spielt die englische Kunst in Deutschland überhaupt noch keine Rolle. Die Nachkommen der Präraffaeliten, die klassischen Stilisten und die aristokratischen englischen Porträtmaler schienen wie eine Welt für sich — meilenfern unserem farbigen Stil und künstlerischen Empfinden. Da kamen die Jahre 1888 und 1890 — zweimal hintereinander sah München einen ganzen Saal englischer Kunst: das erstemal war es Whistler mit seinen blassen und weichen Harmonien, das zweitemal waren es die kraftvolleren Akkorde der Schotten. Zwei große Wellen schienen auf dem Kontinent durch diese Kunst aufgeworfen, die nur merkwürdig rasch wieder verebbten.

Hat England uns gar nichts Künstlerisches zu geben heute? Was die englische Kunst in den letzten Jahrzehnten gewirkt hat, das liegt

vielleicht mehr auf dem Gebiete des Wohnhausbaues, und das ist nicht so sehr Kunst als zunächst höchste Wohnungskultur. Das englische Landhaus hat für ein paar Jahre stilbildend auf den deutschen Privatbau eingewirkt, um jetzt von dem amerikanischen Landhaus abgelöst zu werden. Aber die Malerei? Der temperamentvollste unter den deutschen Kunstschriftstellern der Gegenwart hat in seinem Buch über „die großen Engländer" diese großen Engländer als sehr kleine Maler uns vorstellen wollen — ein Altweiber-Rokoko sieht er in dem spärlichen Nachleben der englischen Kunst auf dem Kontinent, die letzte Zuflucht sanfter Seelchen, und für die älteren Klassiker der englischen Bildnismalerei hat er den Namen der Porträt-Manufacturers erfunden. Das eine bleibt bestehen: es gibt heute kaum eine Verbindung zwischen deutscher und englischer Malerei.

Wäre August Neven Du Mont, der jetzt vor anderthalb Jahren durch einen allzufrühen Tod abgerufen ward, nur einer von denen gewesen, die in den neunziger Jahren in den Bann der englischen Kunst gerieten und diese blühende Welt plötzlich gedämpft durch den schwer lastenden Londoner Nebel sahen, oder die von den Glasgow-Boys die phantastische Weichheit und Breite der Töne entlehnten, er wäre wohl als ein glänzender und geschmackvoller Malenkönner, aber doch nur als ein Anempfinder einzuregistrieren. Seine Bedeutung liegt gerade darin, daß er bei diesem Uebergang aus der deutschen in die englische Welt, bei dem er sich nun selbst an den Besten der englischen Kunst messen mußte und sich an ihnen gemessen sah, doch einer für sich blieb, und daß er in diese englische Luft soviel strotzende Kraft, Verve und jugendliche Frische hineintrug, daß die englischen Malerkollegen verblüfft diesen Zugewanderten doch als etwas ganz Eigenes anerkennen mußten. Das scheidet ihn schon von George Sauter, den ganz anglisierten Bayern, der wie Neven Du Mont ein Sonnenkind des Glückes war, sich in vielem mit ihm berührt, der aber in der ästhetischen Auffassung der Erscheinung ganz ein Engländer geworden ist, poetischer in seiner Farbe wie der Norddeutsche Neven, und wie im Namen, so in seiner Malerei, diese Note nicht verleugnet. Neven Du Mont hat uns gerade gezeigt, was unsere Malerei von der englischen Art des Sehens aufnehmen kann und aufnehmen darf, und was ihr vielleicht als fremder Einschuß nottut.

AUGUST NEVEN DU MONT ⚭ DIE FRAU DES KÜNSTLERS

August Neven Du Mont, der am 27. Juni 1909 im Alter von nur 43 Jahren verstorben ist, war ein geborener Kölner und hatte auf der benachbarten Düsseldorfer Akademie seine erste Ausbildung gefunden. Zum Historienmaler, zu dem ihn sein Lehrer Peter Janssen machen wollte, taugte er nicht. Seine ersten selbständigen Bilder zeigten ihn schon auf dem Wege der Freilichtmalerei. Auf ausgedehnten Reisen durch ganz Europa suchte er dies Bedürfnis nach freier Luft zu befriedigen. Er studierte in Spanien den Velasquez und sah die brennenden und flimmernden Töne des Wüstenhimmels in Marokko, aber seine eigene Welt ging ihm doch erst auf bei seinem Besuche in England im Jahre 1895 — im nächsten Jahre siedelte er ganz dorthin über, und von den ihm noch beschiedenen 15 Jahren hat er nun

AUGUST NEVEN DU MONT
DER TOTE PIERROT

AUGUST NEVEN DU MONT — DAS FELD

die meisten Monate in London und auf seinem entzückenden mittelalterlichen Landsitz The Manor House in Bexhill (Sussex) verbracht, aber alljährlich weilte er für längere Zeit wieder in der alten Heimat. Ein Kölner und Rheinländer ist er geblieben, wie er auch regelmäßig mit den Kölnern ausstellte, und ein überzeugter Deutscher dazu, trotz aller Bewunderung des englischen Lebens. "A German to the Backbone", so nannten ihn die "Times" in einem rühmenden Nachruf. Verwöhnt vom Schicksal, Sohn einer Kölner Patrizierfamilie, deren Name in der ersten Reihe der im heutigen öffentlichen Leben führenden Kölner Geschlechter steht, hat er dort, geliebt und gefördert durch eine verständnisvolle und feinsinnige Gattin, sich als englischer Grandseigneur ein neues Leben aufgebaut, ähnlich einem anderen, schon seit Jahrzehnten ausgewanderten Deutschen: Hubert Herkomer. Das belebende Element in diesem Dasein war die Jagd und der Sport. Als glänzenden Kavalier, als kühnen Reiter und brillanten Polospieler kannten ihn die meisten, und es war seine größte Genugtuung, daß er als erster Ausländer für drei seasons "Master oft the East Sussex Foxhounds" war: auf das M. F. H., das er hinter seinen Namen setzen durfte, war er stolzer als ein englischer Maler auf das R. A.

Und diese Welt klingt nach und lebt wieder auf in seinen Bildern. Die Nachlaßausstellung in seinem Londoner Atelier, die sein Freund Fritz Westendorp veranstaltete, und zwei Gedächtnisausstellungen in Köln und Düsseldorf haben in dem vergangenen Winter das Meiste und Beste von seinen Schöpfungen vereint und ließen diese rasche Künstlerentwicklung übersehen. Eine rasche Entwicklung — aber keine abgelaufene und keine abgeschlossene. Das war das Tragische in dieser Künstlerlaufbahn. Neven Du Mont hatte sich erst in dem letzten Jahrzehnt gefunden, und sein kraftvoller persönlicher Stil war noch im Werden. Was er von englischer Kunst in sich aufgenommen hatte, war in ihm längst verarbeitet. Zwei angelsächsische Einflüsse hat er absolviert: von Whistler her und von den Schotten. Den Tropfen Whistlerschen

AUGUST NEVEN DU MONT — ZWISCHEN DEN HUNDEN UND DER TIEFEN SEE

Blutes hat er am frühesten wieder ausgestoßen. Er hat nur von ihm gelernt, was unsere ganze Generation von ihm lernen konnte: die auflösende und zersetzende Wirkung der englischen nebelgeschwängerten Atmosphäre und die neuen Schönheiten dieser farbigen Dämmerwelt. Auch wenn Whistlers Harmonien in ihren raffinierten Tonwirkungen einmal alle nach Amerika entführt sein sollten, wird das von ihm als künstlerische Wirkung übrig bleiben: zu der Entdeckung des grellen und kalten Lichtes für die Malerei auf dem Kontinent brachte er die notwendige englische Ergänzung dazu. Länger haben ihn die neuen Schotten, die Glasgow-Boys beschäftigt. Von den um sieben Jahre älteren Guthrie und von Paterson glaubt man etwas in seinen frühen Landschaften zu spüren. Die Boys von Cockburnspath, dem schottischen Dachau, haben es ihm mit ihrer Weichheit und Breite angetan. Am meisten hat dann von den jüngeren John Lavery auf ihn eingewirkt, mit dem er durch persönliche Freundschaft verbunden war. Und zu lernen gesucht hat er natürlich von der alten und der neuen Porträtkunst der Engländer, von den alten und neuen Klassikern ihrer Bildnismalerei.

Als Porträtist und als Landschafter hat sich Neven Du Mont vor allem bewährt. Seine älteren Bildnisse aus den neunziger Jahren, zumeist Porträts, die sich heute in festem rheinischen Besitz befinden, sind noch wechselnd im Stil. Der Stil ist hier den Darzustellenden angepaßt. Das "bien comprendre son homme",

das Burger-Thoré als die erste Eigenschaft des Porträtisten forderte, durfte er von sich rühmen. Es sind wenige Männerbildnisse darunter; am besten ist ihm vielleicht die charakteristische hagere Figur des Düsseldorfer Malers Fritz Westendorp gelungen. Dann ist ein prachtvolles Selbstbildnis aus dem Jahre 1900 zu nennen, das ihn selbst in ganzer Figur, in ein Drittel Lebensgröße, zeigt, stehend, im schwarzen anliegenden Jagdreitrock, der energische Kopf stark beleuchtet, im Hintergrund am hohen Horizont Rotröcke und Meute (Abb. geg. S. 265). Zumeist sind die Stoffe seiner Bilder mondaine Frauen in ihrer gesunden Schönheit und Selbstsicherheit. Immer wieder erscheint zwischen ihnen die feine vergeistigte Schönheit der geliebten Frau, die ihm aus der Heimat in die Fremde gefolgt ist, die heute als Schloßherrin von Bexhill Manor seine nachgelassenen Werke hütet. Da ist vor allem ein großes repräsentatives Bildnis aus dem Jahre 1907, das sie in einem Kleid von mattem Rosa mit einem gelblichen Ueberwurf sitzend zeigt, neben ihr auf der Bank eine siamesische Katze, ein Bild von feiner und aparter farbiger Wirkung (Abb. S. 266). Oder das Porträt der Tochter des Generals Ellison, das den Künstler kürzlich in der kleinen Auswahl von Werken deutscher Kunst auf der Brüsseler Weltausstellung repräsentierte — ein entzückendes Mädchen, ganz en face, die dunkle tiefbraune Lockenfülle von einem Strohhut gebändigt. In dem ganz matt gehaltenen Bilde sprechen allein ein paar lebhafte Lokaltöne: die rote Korallenkette und das hellblaue Hutband (Abb. S. 272). Am stärksten englisch wirkt im Stil das vor ein paar Jahren in Deutschland ausgestellte Bild „Im Atelierfenster" (jetzt im Städtischen Museum zu Bonn), das gegen einen graugelben Londoner Straßenausschnitt, auf der Fensterbrüstung sitzend, eine schöne aparte Erscheinung im weißlichen Teagown zeigt, die Figur von hinten beleuchtet, mit matten gelblichen Lichtreflexen in den Kissen des Fenstersophas. Es existiert eine ganze Reihe von Bildnissen seiner Knaben in allen Altersstufen — eines davon besitzt die

AUGUST NEVEN DU MONT ⁂ DER SOHN DES KÜNSTLERS

AUGUST NEVEN DU MONT
ACHTZEHNHUNDERTVIERZIG

Kunsthalle zu Bremen: auf weißem Chippendale-Stuhl sitzt gegen ein graugrünes Kissen gedrückt der kleine Kerl in weißem Kittel mit nackten Knien. Wieder klingen aus den weichen Farbenharmonien ein paar sicher hingesetzte Farbentöne heraus: der breite blaue Schlips und der bunte Ball am Boden (Abb. S. 270).

Dann ist, aus dem Bildnis herausgewachsen, eine ganze Reihe von figürlichen Bildern zu nennen, in denen der Künstler aus der weichen Dämmerwelt der englischen Luft zu immer größerer Farbigkeit sich losringt. Da ist — im Besitz des Geheimrats von Ihne in Berlin — schon aus dem Jahre 1903 das große Bild „Achtzehnhundertvierzig": ein apartes Persönchen in ganzer Figur, stehend, ein schmales Gesichtchen mit braunen Locken, der feine Oberkörper mit den tief dekolletierten Schultern baut sich über dem breit auseinanderfließenden Reifrock in lebhaftem frischem Grün auf. Wie die Figur helleuchtend gegen den tiefen dunklen Innenraum steht, das Licht nach unten abgedämpft ist, ist mit vollendeter Sicherheit gegeben (Abb. S. 271). Das gleiche Modell und das gleiche grüne Kleid hat noch den Vorwurf zu einer Reihe feiner und skizzenhafter Bilder gegeben; es ist im übrigen dasselbe Modell, das Lavery die Anregung zu seiner "Mary in green" gegeben hat — und diese scheinbar typische Engländerin war eine gute Berlinerin.

Durch die folgende Zeit hindurch geht dann das Pierrotthema — der ausgelassene und der verliebte, witzige Pierrot und der Pierrot lunaire reichen sich die Hand. Im Besitz von Professor Oeder befindet sich das Gemälde, das 1904 in London entstand: Vom Mondlicht beleuchtet steht vorn an der Rampe die Gestalt des blassen weißen Pierrot mit seinem unergründlich unglücklichen und hilflosen Ausdruck, während auf dem braunroten Hintergrunde, in ihrem bunten Flitterkram aus der Dunkelheit aufblitzend, Harlekin und Kolombine miteinander kosen (Abb. S. 274). Es ist die Haltung von Watteaus bekanntem „Gilles" im Louvre, nur kommt durch diesen Ausdruck des Ausgestoßenseins ein ganz neuer tieferer Ton in dieses Bild. Man möchte auch an jenes Watteausche Bild aus dem Besitz der Madame Porgès denken, das im vorigen Jahr auf der französischen Ausstellung in Berlin erschien. Und ein anderes Bild — ganz in Nachtstimmung, von einer erstaunlichen Kunst, aus diesem ganz tiefen Schwarz die Farben loszulösen: Vor dem weit geöffneten Fenster steht, in schillerndes Blauschwarz gehüllt, eine schlanke Frauengestalt mit entblößten Schultern in stummem Schmerz abgewandt. Am Boden liegt, nur dämmerig aus dem nächtlichen Dunkel auftauchend, die lange schlanke Gestalt des weißen Pierrot, erschossen, mit gebrochenem Auge — pauvre Pierrot (Abb. S. 267).

Aber über den Porträts und den großen Figurenbildern Neven Du Monts stehen noch seine Landschaften, seine Jagdbilder. Es ist, als ob er sein großes Können erst unter dem offenen Himmel ganz frei laufen läßt. Da strömt all sein Blut zusammen — der waghalsige Sportsman und der kühne Jagdreiter führen ihm den Pinsel — man fühlt das Herrengefühl: das ist mein Feld, mein Königreich. Alles ist hier sprühendes Leben und straffste Bewegung. Ein halbes Hundert solcher Bilder, fast durchweg in kleinem Format, ist in dem letzten Jahrzehnt entstanden, die die ganze Schönheit der offenen englischen Landschaft zeigen. Sie sehen aus wie ganz flotte Studien, wie rasche Improvi-

AUGUST NEVEN DU MONT ⚭ KINDERBILDNIS

AUGUST NEVEN DU MONT JOHN JORROCKS

sationen — und wenn man sich in sie vertieft, spürt man erst, mit welch weiser und künstlerischer Berechnung das Ganze aufgebaut ist, wie fast mit Gesetzmäßigkeit dies Stück Natur in Bildwirkung gezwungen ist, wie sicher die Flecken verteilt sind. Alles ist mit einer magistralen Breite und Keckheit hingesetzt. Es ist das weite offene Hügelland von Sussex mit den flachen Abhängen nach dem Kanal zu. Die langgedehnte Küste von Chichester bis Hastings weht die scharfe Seeluft herüber und mischt sich mit der dunstigen weichen Atmosphäre, die wie ein Vorhang über den Feldern und Wiesen liegt — tief sinkt der wolkenverhangene Horizont auf das Land herunter, graugrün, in Duft verloren, stehen die Wälder und gelblichgrau die Felder dazu. Und in dieser Landschaft tauchen nun Reiter in Gruppen oder vereinzelt auf — die Fuchsjagd ist es vor allem, der Grafschaft Sussex größter Jagdstolz, die den Künstler in ihm gereizt hat. Das rote Feld folgt in voller Fahrt den scheckigen Fuchshunden; in der Mitte der Reiter erscheint ein einziger Schimmel als heller Farbfleck — im Hintergrunde peitscht der West eine Wolkenmasse gegen den schwärzlichgrauen Himmel hoch auf (Abb. S. 265). Oder: in der ersten Morgenbeleuchtung jagen ein paar Reiter weit auslegend über den Höhenrücken. Die Pferde werfen ganz lange Schatten, die Sonne vergoldet eben die höchsten Hügelränder. Rotröcke traben über das Feld. Oder zwei Reiter in rotem Dreß und eine Dame in Schwarz auf einem Schimmel halten zusammen, den Weg überlegend, auf dem glitschigen Boden — die ganze Landschaft trieft von Wasser und Frische (Abb. S. 275). Wieder ein Bild, das die Fuchsjagd zeigt, die Braken in voller Aufregung, weiß mit roten Platten, mit den geraden Läufen und der muskulösen Hinterhand, der Pikör mitten unter ihnen. Das Bild mit der Hasenmeute vom Jahre 1903 ist vielleicht das Feinste der ganzen Reihe.

Es bringt den Blick auf ein endloses, nach vorn sich senkendes graubraunes Feld, über das vereinzelte Reiter nach vorn eilen. Im Vordergrunde die dunkle Hasenmeute, davor der Pikör mit der Peitsche. Zur Seite bringt eben eine schlanke Dame im Herrensitz ihr Pferd zum stehen. Oder endlich das Bild: zeigt die mit Dickensschem Humor hingezeichnete Lieblingsfigur der englischen Fuchsjagderzählungen, John Jorrocks M. F. H., die alten englischen Sportsleuten wohlbekannte komische Gestalt aus Richard Surtees unsterblichem Roman „Handley Cross", den kleinen enthusiastischen dicken Rotrock auf seinem struppigen

AUGUST NEVEN DU MONT — DER PIERROT

„Zwischen den Hunden und der tiefen See" (Abb. S. 269) — das gehetzte Wild ist in seiner Angst in die morgendlich unbewegte See hinausgeschwommen; die Meute mit zwei Reitern hält unten am Strande — ganz hoch der Horizont, darüber der verschleierte Sonnenball. Das größte dieser Bilder hat das Kölnische Museum schon vor Jahren erworben (Abb. S. 273). Es Pferdchen, ein weißgelb gefleckter Fuchshund steht beobachtend neben ihm, zugleich das farbige Gegengewicht zu Weste und Bridges des Reiters. Die Landschaft zieht sich dunstig weit hin; der gelbgraue verschleierte Duft, der über dem Ganzen liegt, hebt die Figuren des Vordergrundes mit ihren saftigen Tönen kräftig heraus.

In diesen Bildern liegt eine erstaunliche Kraft,

Frische und Ursprünglichkeit, etwas von dem Glücksgefühl des Malers ist in die Bilder übergegangen, und der Maler wieder empfindet: Das höchste Glück dieser Erde liegt auf dem Rücken der Pferde. Auch von dem heißen Atem der Jagd teilen diese Bilder etwas mit — und nicht auch eine hohe Kultur? Ich erinnere mich an das, was Richard Schaukal einmal seinen Herrn Balthesser sagen läßt: „Wenn ein schlanker Mensch mit stahlharten, elastischen Sehnen, bekleidet mit einem roten Frack aus weichem Tuch und schneeweißen Bridges, die vom Knie abwärts keine eigene Falte werfen, die Arme eng und doch leicht an den Leib gehalten, in den Bügeln eines galoppierenden Jagdpferdes steht — das sind Dinge, die mir Kultur bedeuten." Es sind das vielleicht nur associative Werte, aber auch darüber hinaus: auch rein malerich stehen diese Bilder am höchsten in dem Oeuvre Neven Du Monts, durch die prachtvolle Verve und Frische des malerischen Vortrags und durch den außerordentlichen Geschmack in der Anordnung und im Aufbau. Unter den lebenden Engländern wüßte ich keinen, der diese Gattung Landschaften glänzender in ihrer Farbigkeit und zugleich in ihrem Duft gemalt hat — am nächsten steht der Künstler vielleicht, ohne es zu wissen, einigen neuen Amerikanern: dem älteren Tryon, dem jüngeren Dabo. Es sind oft nur Skizzen, aber „Fertigmachen", hat William Morris Hunt einmal gesagt, „heißt irgendwo außen aufhören, nachdem drinnen alles voll ist — aufhören, ehe man selbst oder der Beschauer müde ist".

Der Begriff „Geschmack" in der Malerei, ist heute bei manchen kritischen Beurteilern fast verfemt und mit einer leisen Mißbilligung versetzt. Ein geschmackvoller Mensch bei einem Maler, das heißt im besten Falle: ein Mann von Gleichgewicht und Mittelmaß, aber kein Temperament. Bei den Worten: „guter Geschmack" sehen viele nur die Gefahren: das Begrenzte, das Konventionelle. Zum guten Geschmack in der Kunst gehört aber die absolute Selbstsicherheit, und das ist etwas, was ein Temperament nicht flieht, sondern was ein starkes Temperament braucht. Diese vornehme und ruhige Selbstsicherheit hat heute das englische Porträt, und das deutsche hat sie — alles Englische dabei selbstverständlich ins Deutsche übersetzt — zumeist nicht. Das liegt ebenso an den Modellen, wie an den Künstlern. Es gibt zuletzt eben nur *eine* Kultur — und der Künstler darf nicht außerhalb dieser Kultur stehen wollen. Es wäre ein Verhängnis, wollten wir von Frankreich zu England übergehen, um jetzt etwa zur Abwechslung die Engländer nachzuahmen — wir haben viel zu lange nach Paris geblickt, solange, daß viele das Schielen gelernt und das eigene Sehen faßt verlernt haben — aber es gibt doch allerlei drüben in England und in der englischen Kunst, nicht, was wir absehen sollen, sondern woran wir lernen könnten.

AUGUST NEVEN DU MONT — NACH DEM REGEN

ARISTIDE MAILLOL MÄDCHENBÜSTE

ARISTIDE MAILLOL

Von Léon Werth

An jenem Dezembertag lag der Himmel in dicken Nebeln über Maillols Garten; dann und wann nur drang ein Lichtstrahl durch, schimmernd wie Perlenglanz. Die steifen Baumzweige wirkten wie dünne Kohlenstriche, mit zögernder Hand gegen den Horizont gesetzt, und die mißfarbene Erde sah so traurig aus, wie der schmutzige Himmel, der auf uns niederhing.

Maillol kam aus seinem Atelier; er trug eine Figur: eine nackte Frau, aufrechtstehend, die Vorderarme zurückgebeugt, die Hände gegen die Schultern gerichtet. In Holzschuhen, mit kleinen Schritten, ging Maillol einher; er wandte sich einer steinernen Säule zu, die unter einem der kahlen Apfelbäume stand. Seine Aeste standen vom graden Stamme ab, in weit geschwungenem Bogen auseinanderstrebend, wie lose Zweige in einer Vase. Dort, unter die Zweige des Apfelbaumes, stellte Maillol die Statue auf die Säule nieder.

Da schien es uns, als wüchsen Aepfel an dem Baume; als herrsche die Figur über den nebligen Dezembermorgen. Die Fülle reifen Herbstes öffnete ihre Arme — die großen vollen Arme mütterlicher Frauen — und verlöschte diesen kümmerlichen, schüchternen Wintersanfang. Wohl hatte die Natur Kleid und Stimmung dieses Tages schlecht gewählt. In fahlem Umriß verlor sich der Garten, in feuchter Luft verschwamm jede Gestalt. In Garten, Luft und Landschaft aber übertrug diese Plastik ihre eigene Bestimmtheit und Wahrheit. Ja gerade durch den Kontrast drückte sie sich uns stärker, klarer ein, als wenn wir sie in Fülle und Frieden des Herbstes, in der Kraft des

ARISTIDE MAILLOL
BADENDE

Sommers oder im Erwachen des Frühlings plötzlich erschaut hätten.

Wie Maillol, der Bildner, die ruhige Sicherheit erreichte, die ihm, und unter den französischen Bildhauern unsrer Zeit nur ihm, eigen ist, das zu sagen möchte ich versuchen.

Ein wirklicher Bildhauer, einer, der als Bildhauer denkt und fühlt, ist heutzutage selten wie ein Wunder. Ehemals waren der Stein des Bildwerks und der Baustein Zwillingsbrüder. Und wo eine Statue, aus Bronze oder Stein, losgerissen von der Wand, auch stehen mag, bleibt sie doch ein Stück Architektur, ein Körper im Raum, und wirkt auf die Architektur des Hauses oder Monumentes. Weil aber die Baukunst tot ist oder erst wieder geboren werden muß, so fehlt der Plastik heute jeder Vorwand.

Das Staffeleibild wechselt von einer Wand zur andern; sein Rahmen nur verbindet es mit ihr. Es ist ein an die Wand befestigtes Gedicht. Der Maler konnte an Gefühlen und Eindrücken da hineinlegen, so viel er wollte; denn er ist frei und erzählt sich. Wie der Dichter seine Worte wählt, wählt er seine Farben, wählt sein Licht. Der Rahmen aber isoliert, umfängt und bewahrt diese Gedanken gleich dem Einband, der die Blätter eines Buches schützt.

Die Statue aber ruht fest auf dem Boden, steht wirklich und körperlich im Raume, ist Gegenstand, und drückt nichts anderes aus, als das, was sie ist. So kommt es, daß heute der Bildhauer einem Musiker gleicht, der eine Symphonie auf stummem Klaviere spielen würde. In den großen Zeiten der Baukunst gaben die Bildhauer das Leben und die Gefühle der Menschen wieder, aber sie achteten die Architektur, wie die großen Schriftsteller die Syntax achten. Wo aber sollten unsere heutigen Bildhauer ihre Syntax suchen?

Unsere Zeit hat die Maler begünstigt; ihre Ausdrucksweise ist geschmeidig und wandelbar geworden; sie haben den Ausdruck für die Wahrheiten unserer Zeit, für unsere Anschauungen gefunden. So ist der Maler frei, wie der Dichter. Und eben weil seine Sprache auf Konvention beruht, hält er alles nach Gefallen fest: Stimmungen und Augenblicke, Bewegungen und Beleuchtungen.

Dem Bildhauer ist dies nur zum Teil gegeben. Er schafft etwas Körperliches.

Doch die Maler aus der Generation Maillols, die zugleich Söhne Cézannes sind, empfanden das Bedürfnis, ihren Bildern wieder dekorative und monumentale Bedeutung zu geben. Weil das Fresko nicht möglich war und die Wände stumm bleiben mußten, erwuchs das Bestreben, dem dekorativen Gleichgewicht auch innerhalb des Rahmens selber Gesetz und Regel zu finden. —

ARISTIDE MAILLOL MÄDCHENSTATUE

ARISTIDE MAILLOL
KNIENDES MÄDCHEN

ARISTIDE MAILLOL

Bei einem Cézanne ist Drang und Absicht zu komponieren eins mit der Tätigkeit des Schauens und des Malens selbst. Andere aber, die sich Neoklassizisten nennen, haben ihre Kompositionsweise alten Vorbildern entnommen, die sie in Museen fanden; glauben, unsere künstlerischen Anschauungen zu fördern, indem sie Gesetze aufstellen, die vor vierhundert Jahren dem Gefühlsniveau der Menschen entsprochen haben mögen.

* * *

ARISTIDE MAILLOL WEIBLICHE STATUE

Rodins Glut gießt in den Stein den Kreislauf brausenden Blutes, umgießt ihn mit Licht, das dem Steine selber zu entströmen scheint. Einzig thront Rodin in panischer Einsamkeit. Doch einzig ist auch Maillol in seiner heiteren Ruhe, die Leben und Vergangenheit versöhnt, Anmut und Stärke vereint.

Nicht, daß Rodin losgelöst wäre von aller Vergangenheit, kein großer Künstler steht allein. Stehen doch auch die Skulpturen aus chinesisch Turkestan vom VIII. Jahrhundert, aus Japan vom X., XI. und XII. Jahrhundert

ARISTIDE MAILLOL KAUERNDE

den gotischen Skulpturen Deutschlands und Frankreichs verwandt und ebenbürtig zur Seite. Denn die einzige wirkliche Verwandtschaft ist jene, die Genie dem Genie und Kraft mit Kraft verknüpft. Wie Leuchttürme, Tausende von Meilen von einander entfernt, andere Meere, andere Küsten beleuchten — die Luft, die ihre Strahlen durchdringen, ist nicht dieselbe, aber ihr Licht, das weit hinaus leuchtet, ist das eine gleiche, kreisende Licht.

So ist auch Rodin den Griechen verwandt. Aber durch eine andere Gabe fand Maillol die paradoxale Möglichkeit, in einer Zeit, der alle Bildhauerei fremd ist, Bildhauer zu sein. Es gibt keine Monumentalbauten mehr, oder besser gesagt, unsere einzigen Monumente, Hallen und Bahnhöfe haben keine Beziehung zur Skulptur und werden sich ihr vielleicht niemals erschließen. Da kommt Maillol und weiß, wie durch ein Wunder, seine Statuen dekorativ und monumental zu gestalten, versetzbare Statuen, ohne Bezug auf Wand oder Haus.

Das Wunder ist das gleiche, das auch Cézanne vollbracht, als er, innerhalb eines transportabeln Rahmens, Bilder schuf von unveränderlicher, unzerstörbarer Geschlossenheit.

In der Kunst der Vergangenheit suchte Maillol seit frühester Jugend Aufschluß über das Geheimnis monumentaler Kunst, ja über das Geheimnis der Plastik selber, diese gegenständlichste und doch abstrakteste der Künste. Jene nackte Frau auf ihrem Sockel steht greifbar da im Raum, so gut wie die Vase, die ein Töpfer dreht oder der Kieselstein, den ein Vorahn sich zurechtgeschnitten; und doch ist es eine Frau, und ist die innere Erregung eines Künstlers, die sich hier darstellt. Aber der Bildhauer hat ihr gegenüber nicht die Freiheit wie der Maler, der alles in seine zweidimensionale Sprache übersetzt. Der Bildhauer ist unfrei, denn er muß dem Raum Rechnung tragen.

Bei den Hindus, den Aegyptern, den Griechen und Gotikern erlernte Maillol die Sprache von Stein und Bronze, diese scheinbare Geo-

metrie, in die sich das Leben verbirgt, die Wechselwirkung der Massen, die zur Vereinfachung der Proportionen führt, so wie aus zahllosen Geraden einer geometrischen Figur an ihren Grenzen ein einfacher Umkreis entsteht.

Vor den Statuen Maillols, namentlich vor den frühesten, verspüren wir wie ein geheimnisvolles Etwas diesen Einfluß des Museums; nicht eines bestimmten Museums, nicht daß wir diesen oder jenen Meister zu nennen wüßten, der ihm Berater oder Liebling gewesen ist. Dem einzelnen verdankt er nichts. Nur sein Geist verweilte bei ihnen.

Wohl mag auch der Maler, der Schriftsteller die Vergangenheit betrachten, sich an ihren Meisterwerken bereichern. Sie bedeutet ihnen aber nicht das, was sie dem Bildhauer ist. Denn dessen Ausdrucksmittel, die sich von Jahrhundert zu Jahrhundert fortgeerbt, wechseln nicht so stark, wie die Wortsprache des Dichters oder die Zeichensprache des Malers wechselt. Aegyptische Skulpturen vermögen noch heute unser Denken, Sinnen und Trachten zu fesseln.

Nährte Maillol seinen Geist an den Schätzen des Altertums, so verzichtete er doch auf alles Mythologische; er glaubte nicht, man könne seine Geistesverwandtschaft mit den Griechen beweisen, indem man Götter und Halbgötter modelliere, oder sich rühmen Virgil zu sein, weil man Hirten schnitze.

Durchdrungen von allem, was ein Moderner von der Vergangenheit zu lernen vermag, hätte Maillol leicht der gefährlichen Verlockung anheimfallen können, moderne Empfindungen in abgeschlossenen Stilarten abzuklatschen, in Archaismus zu „machen“ oder seine Figuren mit altmodischer Anmut zu umkleiden.

Alte Lieder, Spinette, Krinolinen, Schäferspiele, altfranzösisch, altägyptisch, Tanagra, altjapanisch — was für ein Tändlerkram füllt heute die Köpfe von Künstlern und Laien. Maillol aber verehrte seine alten Meister zu sehr, um Schacher mit ihnen zu treiben.

Allmählich verlor sich aus seinen Werken jener Einschlag aus alten Sammlungen. Heute ist er Meister seines Stiles, seiner Syntax, — ist er frei. Seine Lehrer hat er nicht vergessen. Noch flüstern sie ihm ins Ohr, aber seiner Hand bleiben sie fern.

Maillol fertigt kein Stückwerk, — könnte ein Töpfer den Henkel eines Kruges bilden, hätte er den Krug selber nicht geformt? Sein Sinn für volle ruhige Formen — ob anmutige oder mächtige — harmonisiert von selbst mit den Monumentalwerken der Vergangenheit.

Seinem Schaffen ist die Zweideutigkeit halber Nacktheiten fremd. Seine Frauen sind nackt, sind nicht entkleidet. Wo ein Gewand den Körper deckt, bleibt dieser doch darunter sichtbar, so ehrlich und verständlich, als wäre er nackt. Maillols Gestalten zerreißen nicht den Raum, begehrlichen Blitzen gleich. Im Gegenteil: wenn wir diese Körper betrachten, überkommt uns ein frohes, heiteres Glücksgefühl ohne Qual und Sünde. Kein Schaffen unserer Zeit ist wie das seine so wundervoll heidnisch. Fast möchte man sagen: keines ist so sehr „Mittelmeer-Kunst“; in dem Sinn, in welchem Elie Faure*) dies Wort gebraucht: „Seit 50 oder 60 Jahren verkünden die Nordländer die Inferiorität meridionaler Kunst und meridionalen Geistes. Dieser Legende ist ebensoviel Wert beizumessen wie jener, welche seit den Tagen der Renaissance die Südländer über Denken und Schaffen des Nordens verbreitet hatten. Was den Süden in Mißkredit gebracht, sind seine Politiker à la Gambetta, seine Tenöre, und die Maler von Toulouse; sind Herrn Daudets Literatenkünste, die Schule von Bologna und die italienische Oper. . . .“

— — — — — — — — — — —

Als ich nach dem bei Maillol verbrachten Vormittag heimkehrte, trat ich in eine englische Bar. Mir gegenüber spielte eine Dame „Jacquet“. Ich betrachtete ihren Arm, der bis zum Ellbogen bloß war, ihre Hand, die leise geneigt, den Würfelbecher auf das Damenbrett niedersetzte. Das Gesicht, der Hals und die Arme wirkten in ihrer Nacktheit als einzelne, abgegrenzte, schattendurchzogene Teile — unruhig, beunruhigend. — So erscheint uns im Leben der Körper der Frau. Und ich dachte an das Atelier in Marly le Roi, an den schlichten kalkgeweißten Raum und die friedvolle Ruhe der gemeißelten Körper, in denen die Teile sich weich und klar aneinander reihen, wie in der Gebirgskette Berg an Berg.

*) Elie Faure, Paul Cézanne. Portraits d'hier. Paris, Henri Fabre.

ARISTIDE MAILLOL
STATUE EINES JÜNGLINGS

RAFFAEL SCHUSTER-WOLDAN HANDEL UND KOLONIEN

Nach Photographie von H. L. von Cranach, Wartburg

DIE WANDGEMÄLDE VON RAFFAEL SCHUSTER-WOLDAN IM REICHSTAGSGEBÄUDE

Der Riesenbau Wallots, der doch schon so lange bezogen ist und in allen seinen Teilen gebraucht wird, steht bekanntlich immer noch unvollendet da: es fehlt an vielen Punkten die künstlerische Ausschmückung, auf die bei der Anlage des Ganzen gerechnet wurde. Man kann sogar sagen, daß bis vor kurzem kein einziger der wichtigeren Räume, mit Ausnahme des großen Restaurant-Saales und der Treppenhäuser, in dieser Beziehung zu seinem Recht und zu seiner Ruhe gekommen ist. Denn im Plenar-Sitzungssaal erinnern die drei leeren Wandflächen über der Tribüne des Präsidiums an die Verbannung der Gemälde Angelo Janks, die schließlich — übrigens nicht sehr zu ihrem Nachteil — in einem andern großen Saale untergebracht worden sind und nunmehr auf dessen Zusammenstimmung mit ihren Tonwerten harren; die Halle, für die man Stucks lustige Dekoration vor Jahren unerträglich fand, hat für sie noch keinen Ersatz; in der Haupt-Wandelhalle enthalten die vier kolossalen Nischen der Vierungspfeiler statt der Statuen einstweilen Sophas; im Schreibsaal, der von Schönlebers Gemälden beherrscht wird, probiert man noch mit den Beleuchtungskörpern; im Lesesaal, in dessen Wände man Landschaftsbilder der besten Meister eingesetzt hat (die sich aber miteinander ebensowenig vertragen wie mit der Architektur), wäre ein gründlicher Kehraus, der nur die allein richtig und zweckentsprechend stilisierte „Wartburg" von Ludwig Dill verschonte, aufs innigste zu wünschen — kurz, eines der vornehmsten oder vielleicht der anspruchsvollsten Gebäude Deutschlands macht in bezug auf seinen Schmuck den Eindruck, als sei es bisher vernachlässigt worden, obgleich es ihm an üppiger Steinskulptur und Holzschnitzerei (und an vielen, merkwürdig unbedeutenden Einzelbildern) allerdings nicht fehlt.

Da ist es denn wirklich eine Freude, berichten

zu können, daß wenigstens der Bundesratsaal jetzt endlich ein künstlerisches Ganzes, und zwar von großer Schönheit, darstellt — nur noch einige Umfärbungen der Holzpaneele, die ihn umziehen, vielleicht auch einige andere Umtönungen hier und da: und seine Harmonie wird vollkommen sein.

Man erinnert sich, daß Raffael Schuster-Woldan schon vor einigen Jahren die Decke dieses Saales ausgemalt hat. Er löste damit eine Aufgabe, deren Schwierigkeit allenfalls nur noch von der ihrer Fortsetzung, nämlich der Bemalung der Wände über den Paneelen, übertroffen werden konnte. Die Schwierigkeit lag zunächst in der ungünstigen Beleuchtung: der Saal nimmt eine der Ecken des Gebäudes ein und erhält sein Licht durch zwei sehr große Fenster von zwei Seiten; auch war die elektrische Beleuchtung zu berücksichtigen — aber noch schwerer war der Goldglanz der überaus reichen und massiven Holzdecke zu überwinden. Dieses wuchtige Rahmenwerk, das etwa im venezianischen Dogenpalast seinesgleichen findet und ein achteckiges Mittelfeld, umgeben von acht kleinen, unbequem geformten Feldern, bildet, mußte mit unsäglicher Mühe durch Dämpfen und Erhöhen seiner Vergoldung zur Aufnahme der Gemälde geeignet gemacht werden, und die Gemälde hatten sich ihm gegenüber zu behaupten und zugleich die ganze Decke leicht und luftig erscheinen zu lassen. Natürlich konnte es sich bei ihnen nur um möglichst freie, allegorische Gegenstände handeln, bei deren Ausgestaltung der Künstler ohne die Verpflichtung, über Bedeutung, Tätigkeit, Vernunft und Zusammenhang seiner Figuren Rechenschaft abzulegen, seinem Linien-, Formen- und Farbensinn genugtun durfte, soweit die Felder dies zuließen und Licht und Gold es erlaubten. So entstand ein im Mittelbilde helleres, an den Seiten und in den Ecken der Decke in dunkleren Farben gehaltenes System anmutiger, größtenteils rätselhafter Gruppen, wie man sie auch auf den Staffeleibildern des empfindsamen, unbedenklich raffinierenden und die Natur mit einer gewissen edlen Verschlagenheit zugunsten seiner vorschwebenden Ideale meisternden Künstlers sieht; ein merkwürdiger Olymp von zeitlosen Geschöpfen, deren Heimat weder Venedig, noch England, noch Frankreich ist — wie die vermuten, die nach Eklektizismus spüren — sondern einzig die üppige Phantasie ihres Schöpfers, der viel zu eigensinnig seine Wege verfolgt, als daß er sich fremden Grundsätzen anpassen sollte. Es dürfte wirklich schwer sein, ihm tatsächlich Entlehnungen oder auch nur Nachahmungen nachzuweisen; was ihn in den Verdacht der Altertümelei bringt, ist wohl eigentlich der Umstand, daß er sich keiner modernen Richtung angeschlossen fühlt.

Als nun die Decke, in Gold- und Farbenpracht, mit energischen Architekturlinien und sanft geschwungenen Leibern prangte, da konnte der grüne Damast, der immer noch über den Paneelen die Wände bezog, das Gewicht der neuen Schöpfung

RAFFAEL SCHUSTER-WOLDAN — LAND- UND SEEMACHT
Nach Photographie von H. L. von Cranach, Wartburg

RAFFAEL SCHUSTER-WOLDAN FRIEDE UND RUHM
Nach Photographie von H. L. von Cranach, Wartburg

nicht ertragen, und man entschloß sich, wozu man sich gleich anfangs hätte entschließen können: dem eben bewährten Meister nun auch die Herstellung von Gemälden für die Wände, die Vollendung eines harmonischen Ganzen anzuvertrauen. Nach mehrjähriger Arbeit ist endlich das Werk getan, und ein Schmuckraum ist entstanden, wie Berlin einen zweiten kaum aufzuweisen hat. Mag diesen gefällig weichen Kompositionen die strenge, herbe Monumentalität, die vielleicht an sich von höherem Werte wäre, immerhin abgehen — mag das Auge eines kühlen Realisten sich über die mancherlei Kompromisse und Konzessionen, die hier einer künstlerischen Finesse zuliebe der Naturwahrheit manchmal in hohem Grade zugemutet werden, wirklich entrüsten — mag der Mangel an Klarheit bei den meisten Gruppen und Vorgängen manchen verwirren oder abstoßen: so bleibt doch, nach Ueberwindung dessen, das zunächst vielleicht nicht einleuchtete, der Eindruck und die Ueberzeugung, daß hier gerade das geleistet worden ist, was der Raum, wie er nun einmal vom Baumeister geschaffen worden war, für sich verlangte, und daß der rechte Maler, vor die rechte Aufgabe gestellt, mit größter Gewissenhaftigkeit und hingebender Mühe sich in die schwierigen Verhältnisse hineingefunden hat, um endlich als ein zu beglückwünschender Sieger aus diesem Kampf der Schaffenslust gegen die besonnene Künstlerweisheit hervorzutreten. Denn es gelang ihm, diese beiden Kräfte in das richtige Gleichgewicht zu einander zu bringen; und, merkwürdig, er behielt dabei in vielen einzelnen Motiven eine überraschende Naivetät — er, dessen ganzes Bestreben während der Arbeit, wie es scheint, recht eigentlich dahin geht, die Unmittelbarkeit, die Naivetät der ersten Konzeption durch Verfeinerung zu zerstören (während andere, bewußt oder unbewußt, sie trotz aller Selbstkritik zu erhalten suchen).

Unsere Abbildungen zeigen vier der neun Gemälde, die, unterbrochen von dem mächtigen Kamin an der Nordwand und von den Fenstern in den beiden Außenwänden, den Saal umziehen (s. auch die Saalansicht S. 288). Sie fußen, auf Leinwand gemalt und in schmale Goldleisten gefaßt, unmittelbar auf den Holzpaneelen, die ziemlich dunkel in Braun gehalten sind; an der oberen Kante trennt sie ein in neutralen Farben kaum bemerkbarer Fries von gemalten Kränzen von den goldenen Balken der Decke. Die vier Ecken des Saales werden ein wenig abgeschrägt durch holzgeschnitzte Figuren, die auf hohen Konsolen unter hochgezogenen Baldachinen stehen. Der Kamin ist von weißlichem Kalkstein mit reichlichen Goldzutaten. Der stark dekorierte Uhraufsatz über der Tür in der Westwand war die Veranlassung, den Zug der vielfarbigen Gemälde durch ein gewissermaßen völlig abgetrenntes, herausfallendes, grau in grau gemaltes Feld, gefüllt mit zwei die Zeit symbolisierenden Giganten, wie durch eine vierte Caesur zu skandieren.

Die Gesamtwirkung der Gemälde zu beurteilen, genügen selbst die besten schwarzweißen Abbildungen nicht, denn ihre Koloristik trägt sehr

DIE WANDGEMÄLDE VON RAFFAEL SCHUSTER-WOLDAN IM REICHSTAGSGEBÄUDE

RAFFAEL SCHUSTER-WOLDAN LANDBAU UND JAGD

Nach Photographie von H. L. von Cranach, Wartburg

wesentlich zu dem vollen Eindruck bei. Auch kommt in manchen Beziehungen der Zusammenhang zwischen den Maßen und Linien der einander gegenüberstehenden oder benachbarten Bilder, ja sogar das Verhältnis der einzelnen Wandgemälde zu den über ihnen befindlichen Teilen der Decke in Frage, ganz abgesehen von dem Einfluß der Beleuchtung von den Fenstern oder von den elektrischen Kronen her. So bliebe denn hier nur übrig, den Nachweis eines Gedankenganges in den Gemälden zu versuchen. Der Zyklus beginnt mit dem Bilde links vom Kamin (über einer Tür, die die Höhe des Paneels nicht überschreitet). Es ist eine der ersten Kompositionen für die Wände und erinnert am meisten noch an die Gruppen der Decke: bei den späteren Bildern ist der Künstler zu größerer Klarheit in den Maßen gelangt, wie er denn überhaupt erst allmählich den Stil großzügiger Wandmalerei für sich entdeckte. Hier aber drängen sich die Frauen, die den einhersprengenden Besieger des gefällten Riesen triumphierend begleiten, noch etwas dicht und aufgeregt zusammen, was allerdings auch als Gegengewicht gegen die Masse des Kamins, die rechts und links von je einer ziemlich abgelösten Figur flankiert ist, gefordert war. Wenn dieses Bild etwa die Ueberwindung der Barbarei und Unkultur darstellt, so zeigt das nächste, rechts vom Kamin, in symmetrisch entgegengewandter Komposition, die von dem Riesen bedroht gewesenen, den Kampf mit Spannung und Wünschen begleitenden und jetzt offenbar geretteten friedlichen Elemente der Gesittung. Daß die Grundlagen eines kultivierten Lebens Jagd und Landwirtschaft seien, hofft der Meister uns im ersten Bilde der Ostwand begreiflich zu machen: statt uns diesem nationalökonomischen Gedanken hinzugeben, erfreuen wir uns vielleicht lieber an den beiden schönbewegten Gestalten. Die vier weiblichen Figuren, die auf dem folgenden Gemälde sich vor der in einer Halle disputierenden Menge abheben, wollen wohl etwas bedeuten wie die Gesamtheit eines aus verschiedenen Stämmen bestehenden Volkes. Auf der Südwand sehen wir links vom Fenster einen wehrhaften Jüngling, der einer das Vaterland darstellenden Figur nachweist, daß er den Frieden schütze; und daß dieses durch Ausübung des Waffenhandwerks zu Lande und zu Wasser geschehe, scheint der Geharnischte auf dem nächsten Bilde zu bekräftigen. Der gerüstete Friede befördert nun den Handel, den wir auf dem ersten Gemälde der Westwand charakterisiert finden; und jenseits der Uhr teilt sich Klio mit einem abermals zum Kampf gegen die Unkultur aufbrechenden Reiterzuge in das letzte Feld, an das sich jenes erste der Nordwand anschließt.

Wie seltsam kontrastiert dieser mühsam eingerenkte und eingezwängte Gedankengang zu den logisch und säuberlich mit vielem Wissen ausgearbeiteten gegenständlichen Programmen, die den meisten anderen offiziellen Bilderzyklen zugrunde liegen! Man sieht, daß um ihn der Künstler erst ganz zuletzt besorgt war. Und dies doch wohl kaum zum Schaden seines Werkes: so kann denn

DER BUNDESRATSSAAL MIT DEN WANDGEMÄLDEN VON RAFFAEL SCHUSTER-WOLDAN

wirklich als ein Fortschritt betrachtet werden, daß hier gelungen ist, einen höchst offiziellen Raum durch eine künstlerisch ganz freie Schöpfung zu adeln. DR. W. v. OETTINGEN

PERSONAL-NACHRICHTEN

BERLIN. Am 5. Februar ist hier der bekannte Architekt Geheimer Baurat Professor VON GROSSHEIM, seit Oktober 1910 Präsident der K. Akademie der Künste zu Berlin, im Alter von siebzig Jahren gestorben. Er hat 1872 zusammen mit seinem Freunde Heinrich Kayser die Baufirma gegründet, die an der Gestaltung der neuen, emporstrebenden Reichshauptstadt großen Anteil hatte. Die größten Erfolge wurden ihr in den achtziger Jahren zuteil, da sie sich der deutschen Renaissance in einer der Moderne angepaßten Form zuwandte. Unter den vielen großen Bauten, die seither die Firma ausgeführt hat, seien die neuen akademischen Hochschulen in Charlottenburg, das Reichsmilitärgericht, die Norddeutsche Grundkreditbank in Berlin und das Leipziger Buchhändlerhaus erwähnt.

GEH. BAURAT PROF. CARL v. GROSSHEIM
† 5. Februar 1911

MANNHEIM. Hier ist der Großh. Galeriedirektor und Professor WILH. FREY im hohen Alter von 85 Jahren gestorben. Er war ein bekannter Tier- und Landschaftsmaler, dessen tüchtige, charakteristische Schöpfungen in vielen Privat- und einigen öffentlichen Sammlungen sich befinden. Ursprünglich Bühnensänger, trat er erst in reiferen Jahren zur Malerei über und erhielt seine künstlerische Ausbildung auf der Münchener Akademie; in München lebte er bis 1893 und erhielt dann den Ruf als Direktor der Großherzoglichen Galerie in Mannheim.

GESTORBEN: In Berlin am 27. Januar im Alter von 77 Jahren der Graphiker Professor GUSTAV EILERS, bekannt unter anderem durch seine hervorragenden Stiche nach Tizians Zinsgroschen, nach Menzels Gemälde „Friedrich der Große auf Reisen" und nach einer Reihe von Bildnissen von Holbein und van Dyck; in Berlin, 40 Jahre alt, der Radierer und Maler HEINRICH EICKMANN; in Berlin am 30. Januar, 64 Jahre alt, der Bildhauer und Direktor des Berliner Rauchmuseums, EMIL HUNDRIESER, der Schöpfer ausgezeichneter Denkmalswerke, so der Statue König Friedrichs III. in der Ruhmeshalle, des Kaiser Wilhelm-Denkmals in Koblenz, des Barbarossa-Denkmals auf dem Kyffhäuser, der Bronzestatue Luthers in Magdeburg und des Bismarck-Denkmals in Bochum; in München am 31. Januar im Alter von 57 Jahren der Genre- und Historienmaler CHRISTIAN MAX BAER.

Redaktionsschluß: 7. Februar 1911 Ausgabe: 23. Februar 1911
Herausgeber: F. SCHWARTZ. Für die Redaktion verantwortlich: P. KIRCHGRABER. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G. Sämtlich in München

CARL LARSSON

IN NÖTEN

Phot. F. E. Smith, München

FRITZ VON UHDE

22. Mai 1848 — 25. Februar 1911

Fritz von Uhdes Bedeutung geht über die des großen Malers hinaus — er ist und wird bleiben ein potenzierter Ausdruck des geistigen Sehnens und Ringens unserer Zeit, eine kulturgeschichtlich denkwürdige Persönlichkeit. Der Rittmeister eines feudalen sächsischen Garderegiments geht nach Paris und wird Maler; der Sohn eines hohen orthodoxen Theologen wirft sich zum Führer einer neuen Auslegung der biblischen Geschichte auf und bedient sich bei dieser Mission der Malerei — wann war je so etwas erhört? Es kommt hinzu, daß eben dieser Künstler sich in seiner Malerei der modernsten Technik, des extremsten

Ausdrucks bediente, daß er in den heißen Sturm- und Drangzeiten der jungen deutschen Kunst Schulter an Schulter mit den Revolutionären gegen die starre Phalanx der Konservativen ankämpfte. Man darf übrigens, gedenkt man Uhdes Teilnahme an den Frühlingskämpfen des Secessionismus, nicht übersehen, daß dem Menschen und Aristokraten Uhde das Revolutionäre gar nicht „lag", daß er vielmehr jener halkyonischen Ruhe hingegeben war, die fern und Feind von Kämpfen und Streiten ist. Man darf vielleicht sagen, daß Uhde nur durch die Ablehnung, die seine Kunst seinerzeit überall erfuhr, in einen Kampf gedrängt worden ist, den er aus eigenem Antrieb nimmer gesucht hätte. Doch ist das gleichgültig: mag Uhde mehr durch die Opposition, mag er mehr durch eigenen Trieb der jungen Kunst zugeführt worden sein, er ging mit ihr, er wurde ihr Führer. Die entscheidenden Entwicklungsjahre der Münchner „Secession" fallen unter Uhdes Präsidium. Und wenn sich — im Gegensatz zu Berlin — die fortschrittliche Münchner Künstlerschaft auch in den heftigsten Debatten nie im Tone vergriff, wenn sie ihre Schlachten bei aller gebotenen Schärfe doch mit einer ritterlichen Noblesse führte, so ist's nicht zuletzt Uhdes Verdienst. Er war ein guter Führer, und solange es eine Münchner „Secession« gibt, wird sein Name mit Dank genannt werden.

Mit Dank und mit Verehrung, die dem großen Künstler gilt. Wir sahen im Winter 1907 in dem Gebäude am Münchner Königsplatz in einer vorzüglichen, mit Geschmack und Liebe getroffenen Auswahl Uhdes Werk von den Anfängen, die ins Jahr 1878 fallen, bis zur stolzen, reifen Höhe, die der Meister etwa zu Beginn des neuen Jahrhunderts erstiegen hatte. Wie sich diese Entwicklung vollzog, und auch welcher Art Uhdes Kunst und Ziele waren, das wurde in diesen Heften schon wiederholt und ausführlich dargestellt; Fritz von Uhde ist einer, zu dem diese Zeitschrift von allem Anfang an hielt: schon im ersten Heft des ersten Jahrgangs der Zeitschrift findet man die Reproduktion eines Werkes seiner Hand. Damals, vor mehr als fünfundzwanzig Jahren, war Uhde noch heiß umstritten. Goutierte man schon seine Technik nicht, die er sich, im wesentlichen Autodidakt, selbst zurechtgelegt, so war man doch weit mehr erzürnt, entrüstet sogar, über die Art, wie er diese Motive bildkünstlerisch darstellte. Uhde hat die religiöse Malerei aus der Erstarrung in Cornelianischem Klassizismus befreit, hat das Leben des Alltags getränkt mit Ideen eines tiefgefühlten, edelmenschlichen Christentums — und das verstanden die Frommen nicht, die die Religion in Generalentreprise haben. Man weiß, welcher Art Uhdes religiöse Malerei ist: Seine Bilder vereinigen Göttliches und Menschliches, sie rücken die fernen Geschichten des Evangeliums in die greifbare Nähe der Wirklichkeit, die ohne Kostüme und Faltenwürfe, ohne Posen und Attitüden ist. Christus lebt noch unter Euch, die christliche Grundidee ist noch nicht tot in dieser Zeit — das wollte Uhde auf seinen Bildern verkünden, und das nannten seine Widersacher ein frevles Spiel mit Sensation und Skandal! Ich habe es im Gegenteil stets als eine frohe Botschaft hingenommen, daß in dieser Zeit der stampfenden Maschinen und der wilden Jagd nach Mammon noch poetische und religiöse Werte lebendig sind, und ich danke gerade Uhde diese Erkenntnis . . .

Indessen erschöpft sich Uhdes Kunst nicht in seinen religiösen Gemälden, wenn sie auch die stärksten und merkwürdigsten sind, die von ihm kamen. Er hat auch viele Leinwanden mit Motiven des Alltags bemalt. Das ist begreiflich und gut. Denn diese Bilder bedeuten den währenden Zusammenhang des Künstlers mit der Wirklichkeit. Und dies: bei diesen Gemälden zeigt Uhde ganz „seine Hand". Hier ist Gelegenheit gegeben, den Techniker Uhde zu studieren, den, der von den Einflüssen der Munkacsy, Bastien-Lepage, Israëls immer wieder zurückfand zu sich selbst. Bilder dieser Art zeigen, worauf es Uhde ankam: auf die malerische Qualität, d. h. auf eine Sache, die heute selbstverständlich ist, die es aber nicht im gleichen Maße vor fünfundzwanzig und dreißig Jahren war, als noch die thematasüchtige, stoffegierige Epigonenschar Pilotys die Kunst und den Markt regierte. Der Riesenschritt, den Uhde über diese hinausging, sichert ihm dauernden Ruhm. Uhde gab einer neuen Generation neue, starke, große Probleme. Mag sein, daß in einem Jahrhundert ein Geschichtschreiber der Kunst ein neues Kapitel, einen wichtigen Abschnitt, beginnt mit dem Namen dessen, der nicht nur ein großer Künstler in sich selbst, sondern auch ein großer Anreger und Führer der anderen war: Fritz von Uhde.

Georg Jacob Wolf

CARL LARSSON SELBSTBILDNIS (1907)

Im Besitz von R. Ossbahr, Stockholm

CARL LARSSON

Ein Künstlerprofil von AXEL GAUFFIN

„Mitten im Schmerzenstal liegt das lachende Kirchspiel Sundborn, und in diesem liegt der Bauernhof Spadarfvet.

Um diese Stelle dreht sich die ganze Welt. So merkwürdig ist sie!“

So beginnt Carl Larsson seinen Text zu „Spadarfvet“, dem hübschen Buche, das er dem schwedischen Landmanne gewidmet hat.

Den äußeren Anlaß zu den wehmütigen Einleitungsworten verstehen wir, wenn wir einige Seiten in dem Buche gelesen haben. Der Künstler erzählt, wie er seinem ältesten Sohne Ulf, dem künftigen Landwirt, den Auftrag gegeben habe, eine Reihe Aufzeichnungen über das Gut zu machen:

„Und nun warte ich auf dieselben in der Hoffnung, daß sie mir in der Nacht, die, aufrichtig gesagt, in meinem landwirtschaftlichen Wissen herrscht, als Leuchtfeuer dienen werden.“

„Ach ja! Allein die Bilder müssen natürlich einen Text haben. Wenigstens sind das die harten Bedingungen des Verlegers.“

„Es hilft nichts, wir werden auf Ulf warten müssen.“

Wir warten nicht auf Ulf.

— — — — — — — — — — —

Auf dem unlängst zugeschaufelten Grabe liegt ein Immortellenkranz: „Ihrem geliebten Ulf von Großmutter“.

„Ich habe es ihm ja immer prophezeit, daß er von den Geschwistern der glücklichste werden werde. Er war ja der stärkste, der beste und der heiterste.“

* * *

Die oben angeführten Anfangsworte dienen aber nicht allein als Stimmungsmittel zu der so bewundernswert einfachen und ergreifenden Schilderung des Verlustes des erstgeborenen Sohnes. Sie haben eine unendlich tiefere Bedeutung. Der Künstler hat uns, sicher ohne es selbst zu ahnen, in diesen wenigen Zeilen, die den ganzen Zufallscharakter des unüberlegt ausgesprochenen Wortes tragen, den Schlüssel zu seiner ganzen reichen Künstlernatur gegeben.

Denn im Schmerzenstal ist Carl Larsson geboren und groß geworden. Der arme Sohn eines Arbeiters, den die Not jahrelang gezwungen hatte, seinem Kunsttriebe in der faden Verschönerungsarbeit des Retuschierpinsels und den flüchtigen Machwerken billiger Illustrationsausgaben Luft zu machen, hatte so lange das Gefühl gehabt, vor den verschlossenen Pforten des Paradieses zu stehen, daß, als Karin Bergöö sie ihm eines Tages weit öffnete, seine Freude über alle die Herrlichkeiten, die er dort drinnen fand, so unermeßlich, so kindlich dankbar und so männlich tief wurde.

Wer im Ueberfluß geboren ist, lernt niemals jene Freude des Besitzens fühlen, die der Reichtum des Armen ist. In dem düsteren Elternhause in der Prästgaten, in der Altstadt von Stockholm, in welchem Carl Larsson am 28. Mai 1853 geboren wurde, hatte er einige Male diese Freude kennen gelernt. Die armselige Wirklichkeit war für ihn nur ein Sprungbrett für die Phantasie. Seine Umgebung konnte nicht verstehen, was das für eigentümliche Gestalten um den Sims des Ofens seien, die das Interesse des Kindes so stark erwecken konnten. Der Künstlerhang war angeboren. Und als er zu Hause von seinem Namensvetter, Marcus Larsson, erzählen hörte, der vom Sattlergesellen ein weltberühmter Marinemaler geworden war, erwachte die Lust in ihm, selbst der Held eines ebenso wunderbaren Künstlermärchens zu werden.

Die Jugendjahre kamen mit der unbeholfenen Schönheitstrunkenheit und die Träume und Phantasien gestalteten sich zu Zeichnungen und Holzschnitten. Zu dieser Zeit zeichnete er für das Witzblatt Kasper und illustrierte Andersens Märchen. Jetzt finde ich keineswegs etwas Meisterhaftes in ihnen, ich erinnere mich aber sehr wohl, wie ich als Kind über eine gewisse Zeichnung zur „Tochter des Sumpfkönigs" Tränen vergießen konnte.

Nun hatte Larsson sich die Mittel zu einer ersten ausländischen Reise — nach Paris zusammengespart. Und nun sollte er endlich malen können.

Aber es währte lange, bis er sich selbst fand. Noch war die Wirklichkeit nicht schön genug, um ihn zu fesseln und ihn zu Kunstwerken zu begeistern. Mit mächtiger Phantasie dichtete er Gemälde wie „Der Dichter der frohen Sünden besingt die sinkende Sonne" und „Amor Merkurius". Das letztere zog sich sogar auf dem Salon 1878 eine, wenn auch nicht ungeteilt schmeichelhafte Aufmerksamkeit zu.

Larsson fuhr nun nach Stockholm zurück und illustrierte sich ein paar Jahre lang neues Reisegeld zusammen. Im Jahre 1880 ist er wieder in Paris, malt neue Phantasien und erfährt neue Enttäuschungen. Dieses Mal war die Studienreise aber doch nicht vergeblich, denn sie führte ihn nach Grèz-par-Nemours.

MIN FADER OLOF LARSSON C.L.

CARL LARSSON DER VATER DES KÜNSTLERS (1903)
Sammlung Ernest Thiel, Stockholm

In seinem Buche „Larssons“ hat er sein erstes Zusammentreffen mit Karin, 1882 in dem kleinen französischen Dorfe, geschildert. „Ein langer Norweger und ich lebten als einzige Skandinavier unter den anderen Ausländern dort in der kleinen Künstlerkolonie ein glückliches Unionsleben, als wir von Madame Laurent hörten, daß ein Dutzend schwedische Malerinnen zu uns hinauskommen wolle. „Dann machen wir uns aus dem Staube“, sagte ich zu Lundh; aber erst wollte ich mir die Unionsschwestern mal ansehen. Wir gingen nach dem Bahnhofe, um sie abzuholen. Es waren zwei Wagenladungen. Wir begrüßten sie und sagten ihnen in unserer tölpelhaften Weise ein paar freundliche Worte. Als wir uns trennten, sagte ich zu Lundh, es sei schade, daß Fräulein Bergöö so eine Stumpfnase habe. Zu Hause bei meinem „Charrony“ versuchte ich die lotrechten Wände hinaufzuklettern und tat es auch!

Da verstand ich, daß ich in Karin Bergöö verliebt sei!“

Von diesem Augenblicke an fand es Carl Larsson nicht mehr schwer, es im Schmerzenstale auszuhalten. Es kam die „Zeit der schönen Aquarelle“, vor allem „Mère Morot“ mit ihrem Gartenkorb im Arme, im edlen Streit mit Karin gemalt.

Und mit dem Glücke kam der Erfolg. „Kürbisse“ und „Reif“ wurden im Salon von 1883 mit der Medaille 3. Klasse belohnt und im folgenden Jahre erwarb der französische Staat ein anderes Aquarellblatt „Dame“.

1885 zog er mit seiner jungen Familie nach Schweden und ließ sich erst ein Jahr in Stockholm und die fünf folgenden in Gothenburg nieder. Die erste Zeit war es, als ob er in dem harten Lichte hier oben sich selbst verloren habe. Sein alter Mäcen aus der Pariser Zeit, Coquelin aîné, wollte von einem Landschaftsbild in grellen Farben, das Larsson ihm gesandt hatte, nichts wissen. Dieser Rückgang in koloristischer Finesse hing sicher damit zusammen, daß der Künstler dank dem großen Gothenburger Mäcen Pontus Fürstenberg Gelegenheit bekam, seine alte Sehnsucht nach großen dekorativen Aufgaben zufrieden zu stellen. Larsson war immer ein tüchtiger Zeichner gewesen — die strenge Schule des Grafen Georg von Rosen während der Akademiezeit hatte ihm einen heilsamen Respekt vor dieser, dem Rückgrat aller Malerei, eingeflößt; allein erst von dieser Zeit an fing die Konturlinie an, auch in seiner Malerei eine konstitutive Rolle zu spielen.

CARL LARSSON — DIE KLEINE SUSANNE (1885)

Von den großen Wandgemälden in Oel für die Fürstenbergische Galerie „Renaissance", „Rokoko" und „Jetzige Kunst" kann man indessen erst bei dem letzten von einem neuen Stil sprechen. Monumental ist auch dieses freilich nicht, eher affichenartig, aber es ist mehr als die anderen auf Konturwirkung berechnet. Gerade diese Jahre bis 1891 bezeichnen eine Uebergangsperiode in Larssons Kunst. Wir sehen dies an seinem „Schwedischen Bauernhaus" (Abb. S. 299), wir sehen es auch in den zu dieser Zeit ausgeführten Wandmalereien in der neuen Elementarschule für Mädchen in Gothenburg, Bilder der Schwedin im Laufe der Zeiten darstellend.

In dem großen, dekorativ gehaltenen Bilde „Die Meinigen" (Abb. S. 303) von 1892 ist der neue Stil fertig. Und es ist sicher kein Zufall, daß Larsson gerade in diesem Gemälde, mit Karin und den Kindern im Vordergrunde und dem lieben Dala-Häuschen im Hintergrunde, sich selbst wiedergefunden hat.

„Mitten im Schmerzenstal liegt das lachende Kirchdorf Sundborn".

Schon früher hatte er ja die Seinen oft als Modelle gebraucht — ich brauche nur an „Die kleine Susanne" von 1885 (Abb. S. 293) zu erinnern — aber erst in den neunziger Jahren wird das eigene Heim das Zentrale in seiner Malerei. Dies ist jedoch ganz erklärlich. Nicht mit einem Male ging dem Bohèmekünstler das unerschöpfliche Glück des häuslichen Lebens auf, erst ganz allmählich wurde ihm sein Heim eine ganze Welt, die beste der Welten.

„Um diese Stelle dreht sich die ganze Welt. So merkwürdig ist sie."

Und in der Tat sehr merkwürdig ist sie. Diese Bretter, die für Carl Larsson nicht die Welt vorstellen, sondern wirklich sind, sind zu einem der wunderlichsten Häuser zusammengezimmert. Die Familie ist gewachsen, sie braucht größeren Raum, und so ist das Gütchen erweitert und das Haus bald in der einen, bald in der anderen Richtung vergrößert worden. Alles ist so klein, aber welche Phantasie ist nicht in diesen gewundenen Treppen und überraschenden Zimmerperspektiven! Ich glaube, man muß in diesem entzückenden Hause lange gelebt haben, bis einem die Grundzüge seiner Topographie klar geworden sind.

CARL LARSSON — BARBRO (1903)

Im Besitz von H. Lundberg, Djursholm

Aber gerade das ist etwas für Carl Larsson. Das verleiht seinem Leben Spannung, daß er niemals weiß, auf welch überraschendes kleines Gemälde er stoßen kann, wenn er eine Tür öffnet oder um eine Ecke biegt. Und sofort ist er bereit, dem Ertappten — mag es nun „Karin am Leinenschrank" oder Kersti in „Theatergrübeleien" (Abb. S. 301) sein — mit dem donnernden Befehl Halt zu gebieten, sich nicht von der Stelle zu rühren und stehenden Fußes wird die Skizze gemacht.

Nun sind wohl eigentlich weder die Kinder noch ihr Tun und Treiben bei Larssons ungewöhnlicher als anderswo; der Künstler ist der erste, der dies zugibt. Er will uns eben zeigen, daß wir es ebenso

CARL LARSSON REKONVALESZENZ

Sammlung Hermann Lamm, Stockholm

gemütlich haben könnten, wie er selbst. „Junggeselle! Es gilt dein Leben! Löse eine Fahrkarte nach Falun! Dort wirst du von Johann und meinem kleinen wohlgenährten Braunen abgeholt.“

Allein nicht alle Junggesellen können eine Fahrkarte nach Falun nehmen — sie brauchen es auch nicht, „Ein Heim“, „Larssons“, „Spadarfvet“ und neuerdings das vielleicht hübscheste von allen Büchern Larssons „Nach der Sonnenseite“ predigen die Lehren des Künstlers im ganzen Lande und weit über die Grenzen Schwedens hinaus. Zwischen allen Vätern und Müttern und ihm herrscht eine geheime Freimaurerei, und alle Kinder erkennen wir in Susanne und Esbjörn und den anderen Kindern wieder.

Kein Wunder, denn Carl Larsson ist einer der größten und wahrsten Kinderschilderer, die jemals gelebt haben. Es sind keine Raffaelischen Engelskinder, keine der Steenschen malerisch schmutzigen Bauernkinder, keine Chardinschen altklugen Bürgermädchen, keine Boutet de Monvelschen oder Ottilie Adelborgschen komisch

CARL LARSSON — VOR DEM SPIEGEL
Sammlung Anders Zorn, Mora

CARL LARSSON — UNTER DER GROSSEN BIRKE
Nationalmuseum, Stockholm

rundäugigen Puppen; es sind Kinder, kleine Geschöpfe mit ihrem selbständigen und zarten Werte als Menschen, ihren illusionsreichen Lebensanschauungen und ihrer riesengroßen Phantasie.

Das Geheimnis in der Kinderschilderung Carl Larssons liegt darin, daß er sich nicht auf ihr Niveau herabzusenken braucht, er hat sich selbst soviel von der offenen Naivität des

CARL LARSSON — DAS ZIMMER DER KLEINEN MÄDCHEN
Nationalmuseum, Stockholm

kindlichen Sinnes bewahrt, daß es für ihn etwas ganz Natürliches ist, die Kleinen ernst zu nehmen. Er versteht Esbjörns Gefühl des Wohlbefindens unter dem Tische ganz genau (Abb. S. 300), ich glaube beinahe, er fühlt selbst starke Lust dazu, zu ihm hinzukriechen.

Er ist in seinem Interesse für seine Kinder so unerhört indiskret. Ich erinnere mich, es war anfangs der neunziger Jahre, als die sensationelle Neuigkeit über Lisbeths Entdeckung, daß sie auf dem bloßen Magen einen Knopf habe, sich verbreitete. Unbekümmert um die demoralisierenden Folgen gibt der Künstler im Bilde die heitere Unbewußtheit wieder, die „das Zimmer der kleinen Mädchen" durchleuchtet (Abb. S. 297).

Und sobald er etwas Lustiges sieht, muß er davon sprechen. In der Art, wie er seine Anekdoten erzählt, liegt etwas Herausforderndes. Am liebsten will er selbst als Impresario mit zusehen — entweder ganz oder als abgeschnittenes Reflexbild in einem Spiegel. „Ist das nicht ulkig?" sagen seine stierenden Augen und die triumphierende Nase? Es ist, als ob er das Entzücken, das, wie er weiß, seine Bilder erwecken müssen, persönlich teilen und mitgenießen wolle.

Die Freude über die Lebensfreude hat Carl Larsson den Pinsel in die Hand gedrückt. Im Augenblicke des Schaffens ist die Erinnerung an das Schmerzenstal draußen verschwunden. Ist die Krankheit einmal der Stoff für seinen Pinsel, so ist sie schon überwunden und der „Rekonvaleszent" (Abb. S. 295) saugt sich mit vergrößerten Augen an das Leben fest. Denn Larsson liebt das gesunde Leben in allen seinen Phasen. Für ihn ist die strahlende Sonnenscheibe die klare, ewige Quelle des Lebens, aus der alles in der Natur Nahrung schöpft, sie ist bei ihm aber nicht die göttliche Macht, die die harte Wirklichkeit barmherzig mit dem Schleier des Schattenlichts umschwebt; in diesem gleichmäßig fließenden Licht tritt jedes Detail hervor, kein Gegenstand ist für den Künstler gleich oder unrichtig. Zuweilen kann diese Liebe zu den Einzelheiten sogar eine Ueberladung schaffen, wie in der „Werkstatt", wo einem in dem Wirrwarr von Balken und Rädern ganz schwindlig zumute wird.

Warum zeichnet aber Carl Larsson alle diese Kleinigkeiten mit solch unverkennbarer Freude ab? Er tut dies nicht nur, weil sie so prächtig in der Sonne glänzen und in den Linien so herzlich drollig sind, sondern auch, weil sie ihm gehören, Stühle und Blumen und Kinder. Die Freude des Besitzes treibt den Pinsel zum letzten entscheidenden Strich, sie war es, die im „Spadarfvet" als Freude am Landbesitz zum Ausdruck kam.

„Um diese Stelle dreht sich die ganze Welt.
So merkwürdig ist sie!"

* * *

Aber hinter der sichtbaren wirklichen Welt baut die unsichtbare ihre blauen Schlösser auf. Carl Larsson

CARL LARSSON — ESBJÖRN (1900)
Museum, Gothenburg

CARL LARSSON IN EINEM SCHWEDISCHEN BAUERNHAUSE
Im Besitz von F. Vult von Steyern, Kaggeholm

hat sich für ihre nebelhaften Bewohner, Kinder der Phantasie und vergangener Zeiten, Engel und Märchenprinzen, morgenländische Tänzerinnen und Schäferinnen mit gepudertem Haar, den kindlichen klarschauenden Blick bewahrt. Er hat keinen historischen Sinn in dem alten, rechtgläubigen Stil, die Phantasie treibt mit ihm ihr Spiel wie in den Kinderjahren. Sie kann ein Spiel sein, das uns Grausen und Schauder einflößt, wie in den wunderschönen Illustrationen zu Victor Rydbergs „Singoalla“ (1894), sie kann von schelmischen Einfällen übersprudeln und von guter Laune überfließen, wie in den Zeichnungen zu Sehlstedts Gedichten (1893). Sie kann sich aber auch zu monumentaler Größe erheben. Seinen Höhepunkt erreicht Larsson hier in den sechs Fresken im Treppenhause des Nationalmuseums, die im Sommer 1896 unter intensiver Arbeit entstanden (Abb. S. 304). Larsson rollt hier sechs Situationsbilder aus der Geschichte der schwedischen Kunst auf. Das Zufällige in den Situationen zeigt, daß er als Künstler derselbe ist, wie als Chronist des häuslichen Lebens. Mit einem feinen Gefühl für die Bedeutung der rhythmischen Steigerung des Eindrucks in der Kunst hat er den beiden größeren Mittelfeldern die an Inhalt und Form mächtigsten Bilder vorbehalten, während die vier Seitenfelder durch weniger bedeutende Gegenstände mit leichterer Schilderungskunst ausgefüllt sind. Selten hat aber Larsson ein so gewaltiges Pathos, eine so jubelnde Freude an der Schönheit entwickelt, wie in dem Bilde Gustaf III. in Verzückung vor der eben aus dem Inneren des Segelschiffes „Greif“ ans Tageslicht geschafften, von ihrer schützenden Hülle befreiten und nun strahlend in ihrer ruhigen, klassischen Schönheit unter den Pappeln des königlichen Schloßgartens dastehenden Polyhymnia.

Carl Larssons größtes und bisher letztes Wandgemälde im Nationalmuseum ist das im Jahre 1908 ausgeführte „Gustaf Wasas Einzug in Stockholm am Johannisabend 1523“. Im Gegensatz zu den älteren Bildern ist es in Oel und auf Leinwand ausgeführt. Der Grund war der, daß die hellrote Farbe auf den Fresken stark nachgedunkelt hatte, und dieses sollte durch die widerstandsfähigere Oel-Technik vermieden werden — denn Zinnober ist Carl Larssons Augapfel. Es muß

in der Symphonie starker, frischer Farben mit dabei sein und wirkt symbolisch für seine Kunst. Und im Bilde Gustaf Wasas, wo er mit mittelalterlich phantastischen Reitern und von munteren Bauern begleitet auf seinem weißen Rosse über die niedergelassene Windbrücke auf die sich verbeugenden Bürgermeister und halsstarrigen Ratsherren der Stadt zureitet, prangen die Sättel der Sieger im lebhaftesten Rot.

Carl Larsson ist einer der größten Linienkünstler der modernen Zeit. Nicht in einer photographisch treuen Wiedergabe der Wirklichkeit, aber auch nicht in einer übertriebenen Stilisierung hat er sein Ideal gefunden. Er ist ein freigeborener Sohn des Realismus der achtziger Jahre, kein degenerierter Beardslytyp. Von den Alten steht ihm keiner näher als Botticelli, aber er hat gesunderes Blut, als der große Florentiner, er ist mit festeren Banden an die Wirklichkeit gebunden.

Auch die Radierung hat ihren Teil in Carl Larssons Lebenswerk eingenommen. Mit geschmeidiger Energie hat er es mit verschiedenen Techniken versucht. Gewöhnlich ist es reine Konturätzung, er kann aber auch erfolgreich in Mezzotinto arbeiten. Eines seiner allerhübschesten Blätter „Modellstudie" vom Jahre 1896 ist in dieser Manier in einem dunklen und ahnungsvollen Clairobscure ausgeführt, das die Begrenzung des Künstlers auf einmal erweitert.

In einem Künstleralbum vom Jahre 1886 wird Carl Larsson der populärste Künstler Schwedens genannt. Dies gilt heute für ihn in noch höherem Grade. Groß ist die Volksliebe, die nach Sundborn strömt. Seine Kunst ist so echt schwedisch, wie sie es nur sein kann. Aber gerade weil sie in einem so organischen schönheitsliebenden Leben dem kargen Boden entsprossen ist, hat sie eine so allgemein menschliche Gültigkeit bekommen. Und deshalb erklingen im Chore der Dankenden so viele verschiedene Sprachen. Denn Carl Larsson ist nicht allein der beliebteste Künstler Schwedens, in der ganzen Mitwelt hat sein Schaffen freudigsten Widerhall gefunden.

CARL LARSSON — ESBJÖRN

Sammlung Carl Benedicks, Upsala

CARL LARSSON THEATERGRÜBELEIEN

Im Besitz des Künstlers

DIE WINTERAUSSTELLUNG DER KÖNIGL. AKADEMIE DER KÜNSTE ZU BERLIN

Diese Ausstellung, die von Mitgliedern der Akademie wie von eingeladenen Künstlern beschickt wurde, zeigt ein entschiedenes Zurücktreten der Malerei hinter die vervielfältigenden Künste und die Skulptur. Der große Eingangssaal bietet mit seinen Bildwerken wie den großen über die Wände verteilten Radierungen FRANK BRANGWYNS ein ungewohntes Aussehen. Es war ein glücklicher Gedanke, dem Publikum einmal einen vollen Eindruck von Brangwyns Kunst zu vermitteln, dem bisher in Berlin wohl nur die wenigen Besucher des Kgl. Kupferstichkabinettes nähergetreten sein werden. Hier sieht man nun eine Fülle jener umfangreichen, tieftonigen Blätter, in denen der Künstler in stark dramatischer, oft an das Theatralische streifender Sprache seine großzügigen Kompositionen, Motive aus alten und neuen Städten, gerüstumspannte Bauten und Schiffswerfte wie kräftig bewegte Figurenszenen wirken läßt. Es ist interessant, neben Brangwyn neue Arbeiten FERDINAND SCHMUTZERS zu betrachten, der in ähnlicher Weise wie Brangwyn die Ausdrucksmittel der Radierung in ungewöhnlicher Weise allein schon durch den Maßstab seiner Blätter zu steigern versucht. Seine hier ausgestellte Arbeit, die das klinische Auditorium des Professors Chrobak zum Gegenstand hat, läßt zwar in den einzelnen Porträtköpfen die gewohnte Qualität erkennen, befremdet aber durch das Unbefriedigende der Komposition, das Gewollte und Gestellte des Ganzen, in dem zugunsten einer gleichmäßigen Veranschaulichung jeder einzelnen Persönlichkeit eine unwirkliche, erkältende Deutlichkeit selbst der weit entfernt gedachten Persönlichkeiten zutage tritt. Als dritter Graphiker muß RUDOLF SCHULTE IM HOFE mit malerisch aufgefaßten Porträtköpfen genannt werden, die in einer kombinierten „Tief-Flachdruck“-

CARL LARSSON BABBODIN (1906)

Sammlung Thorsten Laurin, Stockholm

Technik hergestellt sind. — Unter den Plastikern gebührt RODIN die Krone: seine Büste Gustav Mahlers ist das lebendigste, dabei vornehm zurückhaltendste Bildwerk, dem man seit langem begegnet ist, eine Skulptur, deren schlagender Gesamtwirkung man sich ebenso hingeben, wie man sich der Durcharbeitung jeder einzelnen Partie erfreuen kann. Das zweite Rodinwerk, die Büste Bernard Shaws, ist höchst geistvoll in der Modellierung aber weniger groß in der der Gesamterscheinung. Zu den besten Leistungen deutscher Bildhauerkunst möchte ich HILDEBRANDS edles Porträtrelief Anton Dohrns zählen. Der Durchschnitt der plastischen Arbeiten ist höher wie man ihn sonst von Ausstellungen her gewöhnt ist, noch manches ausgezeichnete Werk wäre zu nennen. So LEDERERS Richard Strauß-Bildnis, die Büste des Unterstaatssekretärs Schwartzkopff von GÖTZ, verschiedene kühn modellierte Köpfe des Belgiers LAGAE, das Porträt Professor Vahlens von BRÜTT, das des Geheimrats Brunner von KLIMSCH oder PETER BREUERS Wernerbüste, Arbeiten, die in ihrer durchgehend kräftig naturalistischen Auffassung bei vornehmer Stilisierung und Unterdrückung der Nebensächlichkeiten ein erfreuliches Bild von der Hebung des Niveaus ergeben. Dagegen sieht es mit den gezeigten Schöpfungen der Malerei recht dürftig aus, die wenigen Stücke von großer Qualität können daran nichts ändern. Ein reifes, abgerundetes Werk, das der in letzter Zeit in einer Künstlerfehde viel besprochenen „alternden“ Kunst LIEBERMANNS das glänzendste Kraftzeugnis ausstellt, ist sein Bildnis des Frankfurter Oberbürgermeisters Adickes — kein Porträt in diesem Saale vermag es auch nur von ferne zu erreichen, weder die ölig-unbedeutenden Werke derer, die man besser verschweigt, noch Arbeiten anerkannter Größen wie z. B. ZORN es ist, der ein ebenso elegantes wie glattes Bild des amerikanischen Botschafters Hill gemalt hat oder BONNAT, welcher ein äußerlich höchst kultiviertes aber doch recht salonmäßiges Damenbildnis zeigt. MELCHERS läßt in verschiedenen Werken die frühere Farbenfreudigkeit vermissen und gerät in etwas konventionelle Ausdrucksformen, FRANZ VON STUCK experimentiert nicht gerade sehr vorteilhaft mit einem großen Familienbildnis und einem ganz kleinen Herrenporträt; man erfreut sich an einem guten ZÜGEL, der aber nicht viel Neues bietet oder einem blumenüberwucherten Gärtchen von OTTO H. ENGEL und konstatiert im übrigen die Anwesenheit von so und soviel Werken, die für die Entwicklung ihrer Schöpfer nichts Wesentliches hinzuzufügen vermögen, ob sie nun von HANS HERRMANN, HUGO VOGEL, ARTHUR KAMPF, EDUARD VON GEBHARDT, KALLMORGEN oder FRENZEL stammen. Freunde GREINERscher Malkunst wird ein „Prometheus“ aus dem Besitz Dr. Georg Hirzels in Leipzig interessieren, der eine Wiederholung des Stückes bei Dr. Joachim Zimmermann in Berlin ist. Die Architekturabteilung steht beinahe unter einem noch ungünstigeren Stern wie die der Gemälde, man sieht fast nur Entwürfe für Bauten, denen man nur dringend die Ausführung *nicht* wünschen kann, oder Aufnahmen nach vollendeten, bei denen man lebhaftes Bedauern empfindet über die wieder versäumte Gelegenheit, etwas Gutes zu schaffen. Noch immer tobt die Stilbauerei in deutschen Landen: traurige Zeugen treten einem hier in den Entwürfen für die Kölner Rheinbrücke oder das Posener Kaiserschloß entgegen. Das Gute wagt sich nur schüchtern vor: ein vornehmzurückhaltender Entwurf LEDERERS für ein Goethedenkmal in Chicago, ein monumentales Denkmalprojekt von BRUNO SCHMITZ und schließlich Modelle und Pläne von LUDWIG HOFFMANNS Altleutehaus auf dem Gute Buch, das der Stadt Berlin gehört und zu einem wahren Sammelplatz vorzüglicher moderner Bauten geworden ist.

J. SIEVERS

CARL LARSSON — SELBSTBILDNIS (1909)
Im Besitz des Künstlers

CARL LARSSON
MEINE FAMILIE (1892)

Sammlung Thorsten Laurin, Stockholm

CARL LARSSON

FRESKEN IM TREPPENHAUSE DES NATIONALMUSEUMS IN STOCKHOLM (1896)

GEORGE HENDRIK BREITNER ✉ SELBSTBILDNIS

GEORGE HENDRIK BREITNER*)

Von Kurt Erasmus

Jede erschöpfende Beurteilung eines Künstlers hat sich zunächst mit diesem selbst zu beschäftigen. Und hat man ein möglichst objektives Bild seines Schaffens erlangt, dann sind die beiden Fragen zu beantworten: welche neuen künstlerischen Werte im Verhältnis zu seinen Vorläufern finden wir in seinen Werken, und welchen Einfluß haben diese auf die späteren Künstler ausgeübt. Jede Bewertung eines noch lebenden und im modernen Geist weiterstrebenden Künstlers muß somit unvollständig bleiben. Sie läuft auf eine mehr subjektive Schilderung der Eindrücke hinaus, die die Gemälde des Meisters auf den Beschauer ausüben und auf eine mehr objektive Zusammenfassung seiner künstlerischen Ausdrucksmittel, bei denen dann ein Rückblick auf die Vergangenheit möglich wird.

Breitner ist am 12. September 1857 in Rotterdam geboren. Schon als kleiner Schulknabe offenbarte sich bei ihm ein großes Zeichentalent, und jede freie Zeit benutzte er zum Zeichnen und Skizzieren. Daß er später Maler werden sollte, daran dachte damals noch niemand. Er wurde Kaufmann und trat mit 14 Jahren in das Geschäft seines Vaters ein, um bald darauf in ein anderes Kontor überzugehen. Nach drei Jahren brach bei ihm der Künstler mit solcher Gewalt durch, daß er seinen Vater bat, Maler werden zu dürfen. Die Bedenken des letzteren wurden durch einen sonst unbekannten Maler, einen gewissen C. Neurdenburg beseitigt, und vor allem dadurch, daß der berühmte Ch. Rochussen in Rotterdam aus den Zeichnungen des jungen Breitner, unter denen sich auch Illustrationen zu Walter Scotts Ivanhoe befanden, ein hoffnungsvolles Talent zu erkennen glaubte.

Breitner kam im Herbst 1875 auf die Akademie im Haag, die damals unter Koelman

*) Wir entnehmen die Abbildungen dieses Aufsatzes mit freundlicher Genehmigung des Verlages Scheltema & Holkema in Amsterdam einem in diesem Verlag erschienenen Prachtwerk über Breitner (Preis M. 250.—), in welchem das Werk des Künstlers in vielen vorzüglichen Gravürereproduktionen wiedergegeben ist und das wegen seiner mit größtem Geschmack besorgten Ausstattung auch sonst die Beachtung der Kunstfreunde in hohem Maße verdient. Die Red.

GEORGE HENDRIK BREITNER — AUF REKOGNOSZIERUNG

stand. Auf Rochussens Rat enthielt sich der junge Akademiker jeglichen Malens; er übte sich nur im Zeichnen und vor allem auch im Zeichnen nach der Natur. Schon damals zeigte sich seine Vorliebe für Pferde, und oft war er im Pferdestall eines Freundes seines Vaters zu finden, wo ein altes ihm ruhighaltendes Pferd ihm für seine Studien besonders zustatten kam. Zweimal wöchentlich erhielt er außerdem in Delft Unterricht in Stil- und Ornamentenlehre. Nach zweijährigem Studium erwarb sich Breitner das Recht, Zeichenunterricht zu erteilen. Für kurze Zeit verließ er nun die Akademie, kehrte aber bald wieder zurück; denn da er Historienmaler werden wollte, glaubte er hierzu am besten auf der Akademie vorgebildet zu werden. Im Herbst 1878 war er gezwungen, eine Lehrerstelle für einen Abendkursus in Leiden anzunehmen, wo er sich bei seinen Schülern, unter denen sich auch der spätere Stillebenmaler Floris Verster befand, einer großen Beliebtheit erfreute. Nach Ende dieses Kursus suchte Breitner nach gründlichem Unterricht im Malen, aber er kam in keinem Atelier an. So sehen wir ihn im Frühjahr 1879 wieder im Haag, und zwar diesmal als Mitglied des „Pulchri Studio". Da bot sich ihm zufällig die Gelegenheit, für ein Jahr ins Atelier von Willem Maris in Oud-Rozenburg zu kommen. Mit Freuden griff Breitner zu; denn auch er bewunderte, wie damals alle jungen Künstler, die drei berühmten Brüder. Nach Ablauf dieses Jahres ging er wieder nach dem Haag zurück und arbeitete in einem eigenen Atelier, wo er mit zwei kleineren Unterbrechungen bis 1886 blieb. Das erste Mal übernahm er 1882 aus pekuniären Rücksichten den Zeichenunterricht für einen Kursus an der Akademie in Rotterdam. Für die zweite Abwesenheit war der Grund erfreulicher Art; denn er ging 1884 nach Paris und blieb hier vom Frühjahr bis zum Herbst; dann war er wieder im Haag.

Während dieses letzten Aufenthaltes im Haag, ich meine vom Verlassen des Ateliers von Maris an bis 1886, entstand die erste große Gruppe seiner Gemälde, denen er später seine Berühmtheit verdankte, es waren das die Soldatenstücke: Kavallerie auf Rekognoszierung, Artillerie im Galopp die Dünen

GEORGE HENDRIK BREITNER ARBEITSPFERDE

GEORGE HENDRIK BREITNER — DAS JAPANISCHE INTERIEUR

herabkommend, die Protzen der Geschütze mit Bespannung dicht gedrängt in der Ruhe, Kavallerie auf Vorposten usw. Was Breitner hier anzog, war der Glanz des Metalls, das Leuchten der bunten Farben und vor allem die Pferde. Häufig werden diese farbenprächtigen Gemälde wohl nicht der künstlerischen Qualitäten wegen vom Publikum geschätzt und gesucht werden, oft werden sie durch das rein Gegenständliche die große Masse interessieren. Damals, als sie entstanden, konnten sie nicht einmal das. Die öffentliche Kritik verurteilte das Schaffen des Künstlers. Auf der Herbstausstellung 1885 in „Arti et Amicitiae" in Amsterdam übten die Werke Breitners zum erstenmal einen etwas nachhaltigeren Eindruck auf die Künstlerwelt aus, das große Publikum blieb noch immer kalt. Zur völligen Anerkennung gelangte Breitner erst auf der städtischen Ausstellung in Amsterdam im Jahre 1886. Hier zogen seine „Gelben Reiter" die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich; und das Bild wurde vom Staat sogar angekauft. Sein Künstlerruhm war begründet, und damit ihm die Möglichkeit gegeben, seine Gedanken nunmehr ganz frei aussprechen zu dürfen.

Noch im selben Jahr siedelte Breitner nach Amsterdam über. Ihn zog dahin wohl vor allem die Akademie mit dem Maler Aug. Allebé; denn Breitner war sich damals seiner künstlerischen Fähigkeiten noch nicht ganz bewußt, er zweifelte noch immer an seinem Können. Und so wollte er unter dem berühmten Allebé weiterstudieren. Lange arbeitete Breitner auf der Akademie nicht. Bald treffen wir ihn im eigenen Atelier an. Zweitens, vielleicht nicht weniger mitbestimmend für seinen Entschluß

GEORGE HENDRIK BREITNER REGENTAG

war die alte malerische Stadt selbst. Die Stadt an der Amstel mit ihrem stark pulsierenden Leben einer Großstadt, den alten Patrizierhäusern an den breiten dunklen Grachten, mußte auf den aus der ruhigen Residenz Haag kommenden Maler einen überwältigenden Eindruck machen und ihm ganz neue künstlerische Vorwürfe liefern. Er schilderte die Straßen der Stadt beim Sonnenschein und am Abend, beleuchtet durch das Licht der Straßenlaternen und Läden; im Winter, wenn die Luft hell und klar ist oder schneeschwer und an regnerischen Herbsttagen; die Arbeit beim Bau neuer Häuser oder bei der Anlage neuer Straßen; schwere langsam dahinziehende Lastwagen oder müde Trambahnpferde; die Jugend auf dem Weg zur Schule und arme Ladenmädchen bei Regen und Sturm. Diese Straßen- und Arbeitsbilder aus Amsterdam seit seiner Uebersiedlung hierher im Jahre 1886 und die Haager Soldatenbilder sind seine Hauptdarstellungsgebiete. Ihnen verdankt Breitner seine Beliebtheit und durch sie hat er sich einen Meisternamen in der Geschichte der modernen Malerei errungen.

Daß Breitner in Holland einer der beliebtesten Künstler ist, beruht wohl nicht zum geringsten Teil auf dem rein Gegenständlichen; daß er aber auch weit über die Grenzen seines Landes hinaus geschätzt und gefeiert wird, läßt sich nur aus der künstlerischen Qualität seiner Gemälde erklären. Treten wir vor irgend eines seiner Straßenbilder, so haben wir nicht, was sehr nahe läge, das Gefühl, als könnten wir weit in die Ferne sehen. Er gibt keine langen Straßenzüge oder scharf konturierte Häuserreihen bei hellem Sonnenlicht, wie z. B. sein Landsmann Klinckenberg, sondern er läßt das Auge nur wenig in den Hintergrund blicken, den er durch einen Baum oder eine Häuserwand versperrt oder durch Dunst und Nebel. Je länger wir seine Bilder betrachten, desto intensiver haben wir die Empfindung von etwas Monumentalem in einem hohen weiten Raum. Und diese Wirkung erzielt er teils durch die Komposition, indem er dem Auge feste große Ruhepunkte gibt, teils durch die malerischen Ausdrucksmittel von Farbe und Ton. Anfangs werden die neutralen Töne von stumpfen dunklen Farben — oft Rot und Blau — unterbrochen, später nehmen die Farben an Leuchtkraft zu, und die Töne werden heller, fast silbergraublau. Zu diesen drei kommt noch ein viertes ganz eigenartiges Moment, Breitner gibt häufig ganz im Vordergrund eine Figur, die vom unteren Bildrand mehr oder weniger stark überschnitten wird. Diese kompositionelle Eigenart löst in uns das Gefühl aus, als befänden wir uns selbst in der betreffenden Straße. Das, was ich von den Städteansichten gesagt

GEORGE HENDRIK BREITNER — HUFSCHMIEDE

GEORGE HENDRIK BREITNER REITER IM SCHNEE

habe, läßt sich auch auf die Soldatenbilder anwenden. Hinzuzufügen ist hier, daß Breitner es liebt, die Figuren und Tiere vom hellen Himmel sich dunkel abheben zu lassen, wodurch der Eindruck der freien Luft sehr gut verstärkt wird. Aber unter diesen künstlerischen Ausdrucksmitteln haben wir eins außer acht gelassen, das zur malerischen Wirkung seiner Gemälde viel beiträgt, die Malweise. Keine Untermalung, nur ganz wenige Striche deuten die Komposition an. Und nun setzt Breitner mit sicheren breiten Pinselstrichen die einzelnen Farbentöne unverbunden nebeneinander. So kann er den Gesamteindruck wiedergeben und braucht von den Einzelheiten nur soviel zu bringen, daß der Beschauer genug Anhaltspunkte hat, um vermittels seiner Erfahrung bewußt oder unbewußt das vom Maler Gewollte zu vervollständigen. Schon in seinem ersten Werk, einer kleinen farbenfreudigen Skizze einer Rotterdamer Straße, finden wir diese breite Malweise; nirgends jene althergebrachte akademische Richtung einer kolorierten Zeichnung.

Wie gesagt sind die Soldatenstücke und Straßenbilder die von Breitner bevorzugten Motive nicht die einzigen. Etwas durchaus Neues für seine Kunst bedeuten die anderen Sujets aber nicht, jedoch müssen wir bei ihnen kurz verweilen, um seine Vielseitigkeit kennen zu lernen. Breitner wollte, als er den Entschluß faßte, Maler zu werden, Historienmaler werden, wahrscheinlich durch Rochussen hierin beeinflußt; er hat sich auf diesem Gebiet daher auch ein paarmal versucht, aber für mehr als einen Versuch kann man diese Bilder nicht ansehen. Wichtiger für sein Oeuvre sind die wenigen Porträts und die Stilleben; letztere Kompositionen von besonders leuchtenden satten Farben. Einige wenige japanische Interieurszenen zeigen Breitner als feinen Detailmaler. Aber von selten feinem künstlerischen Empfinden ist die letzte Gruppe, weibliche Aktfiguren, vor allem die liegende Frau im städtischen Museum zu Amsterdam. Dies elfenbeinfarbige Fleisch zusammen mit dem Rot und Gelb des Hintergrundes ist malerische Poesie. Alle diese Darstellungsmotive sind verschwindend klein im Verhältnis zu den beiden Hauptgruppen: Den Schilderungen von Kavallerie- und Artillerieszenen und aus Alt- und Neu-Amsterdam. Und auf ihrer mit impressionistischer Technik geparten malerischen Wiedergabe beruht die Bedeutung Breitners.

VON AUSSTELLUNGEN

BERLIN. Auf dem Gebiet der graphischen Künste, die ja nur bei einem verhältnismäßig kleinen Teil des Publikums auf Verständnis rechnen können, wird in Berlin von staatlicher und privater Seite nicht wenig getan, aber das findet meist keine rechte Beachtung. Unter dem Gesichtspunkt vom Interesse am Gegenstand ausgehend die Freude an der künstlerischen Leistung zu wecken, hat das *Königl. Kupferstichkabinett* in seiner modernen Abteilung eine Ausstellung veranstaltet, welche radierte und lithographierte Städtebilder von Meistern des 19. und 20. Jahrhunderts in geschlossener Uebersicht nach den Orten gruppiert, vor Augen führt. Weitaus die bedeutendsten Schöpfungen stammen von Ausländern; WHISTLERS unvergleichlich zarte venezianische Ansichten, BONES englische Blätter, PENNELLS imposante amerikanische Straßenszenen und Riesenhäuser bieten wohl das Beste, was auf diesem Gebiet geleistet worden ist, nur CHARLES MÉRYON mit seinen grandiosen Vues de Paris vermag unbestritten daneben seinen Platz zu behaupten. Wir Deutsche müssen uns leider gestehen, daß die Leistungen unserer Künstler, trotzdem sie seit alters her mancherlei Anregungen aus fremden Ländern, insbesondere aus Italien geholt haben, auf dem Gebiet des graphischen Städtebildes nur schwache sind: nicht einmal die Schönheiten der eigenen Heimat haben, von wenigen Ausnahmen abgesehen, die hervorragenderen unter ihnen gereizt, die Radiernadel zur Hand zu nehmen. — Eine gelungene Uebersicht über die graphischen Werke einer einzelnen Persönlichkeit gibt CHARLES A. DE BURLET mit einer kleinen ALPHONSE LEGROS-Ausstellung. An eine Reihe von Zeichnungen, kühl und vornehm im Strich, schließen sich die Radierungen dieses Künstlers an, der, trotzdem er in London als Mensch ganz und gar Franzose geblieben ist, sich dem Einfluß englischer Kunst nach keiner Richtung entziehen konnte. — Der Kunstsalon von *Keller & Reiner,* der sich offenbar bemüht, in der Reihe der privaten Ausstellungsunternehmen wieder mitzuzählen, läd zu einer Besichtigung von Skulpturen des Schweden DAVID EDSTRÖM ein, dessen ehrlichem ernsten Streben man vielleicht mehr nützen würde, wenn man ihn nicht durchaus zum Heroen stempeln wollte, wie das wenig erfreulich von seiten der Aussteller versucht wird. Edström schreitet auf den Wegen Meuniers und Rodins und leistet insbesondere auf dem Gebiete der Porträtplastik recht annehmbares. — CASSIRER zeigt neben einer Kollektion von Arbeiten FRITZ RHEINS, die in ihrer Mehrzahl Motive aus Wismar behandeln und durch eine gewisse Starrheit der Farbbehandlung ermüden, nicht uninteressante, höchst kühn gemalte Landschaften WALDEMAR RÖSSLERS, hübsche, hellfarbige Landschaften von HEDWIG RUETZ und THEODOR SCHINDLER. — Im *Künstlerhaus* sieht man zur Zeit zwei wenig erfreuliche Nachlaßausstellungen, die Bilder von HERMANN KAULBACH und HERMANN SCHNEE, die beide sonderliches Interesse nicht erwecken. J. SIEVERS

KARLSRUHE. *Wilh. Trübner-Ausstellung* zur Feier des 60. Geburtstages des Künstlers im *Badischen Kunstverein.* Die zumeist aus Privatbesitz zusammengestellte Ausstellung von über zweihundert Gemälden, denen sich ein halbes Hundert Handzeichnungen und Radierungen des Künstlers anreihen, bietet einen trefflichen, umfassenden Ueberblick über das Gesamtkunstwerk des großen Malers, wie er wohl ein zweites Mal nicht so leicht geboten wird. Sehr gut ist namentlich die Münchener Frühzeit mit der phänomenalen glänzenden Frühreife des sich rasch, im Verkehr mit Leibl, zu einem malerischen Genie ersten Ranges entwickelnden Künstlers – deren Werke bekanntlich von den Kennern am höchsten geschätzt werden — vertreten. Hier vermissen wir, außer einigen der großen Meisterwerke in den großen Museen, eigentlich nur die prächtigen, früher im Besitze seines Freundes Karl Schuch befindlich gewesenen „Wildstilleben". — Aus der Jugendperiode des Künstlers ist der aus der Schule Hans Canons stammende, 1869 gemalte, „Geldwechsler", der sehr stark an seinen Lehrer erinnert, vorhanden. Dann kommt eine lange Reihe aus der überaus fruchtbaren Münchner Zeit der Beziehungen zu Wilh. Leibl stammenden Meisterwerke: Der kürzlich von dem Berliner Nationalmuseum um sehr hohen Preis erworbene, lange verschollen gewesene „Bürgermeister Hofmeister", die Porträts der Eltern des Künstlers, die „Selbstbildnisse" in reichster Zahl, zum Teil auch aus dem Karlsruher Einjährigen-Jahr 1875/76 stammend, die meisterhaften weiblichen Porträts in den unschönen, aber wunderbar gemalten Zeitkostümen, lauter erlesene Kleinodien köstlichster, sattester, groß gesehener Primamalerei, würdig und vergleichbar den Meisterwerken der größten Maler der Vergangenheit, was sich ja auch in den enormen Preisen, die jetzt dafür bereitwilligst gezahlt werden, deutlich ausdrückt.

Aus den sehr zahlreich vertretenen Gemälden mythologischen, biblischen und historischen Inhaltes, die ja sonst nicht die stärkste Seite des vielseitigen Künstlers repräsentieren und eher eine, vielleicht nur durch seine Beziehungen zu seinem großen Landsmann Anselm Feuerbach veranlaßte Konzession an den Zeitgeschmack darstellen, heben wir die wundervoll gezeichnete, in ihrem phantastischen aparten Kolorit und ihren grellen Beleuchtungseffekten unwillkürlich an Greco gemahnende große „Kreuzigungsszene" von 1878 hervor. Zwei flott gemalte Londoner Straßenszenen und die vier, in ihrer grandiosen Behandlung der atmosphärischen Erscheinungen direkt an den großen William Turner erinnernden Heidelberger Ansichten, sowie einige delikate und distinguierte weibliche Bildnisse sind dann während des Londoner Aufenthaltes 1886/87 entstanden. Geradezu glänzend vertreten ist sodann die Frankfurter und anschließend die Karlsruher Zeit des Meisters, in der er unter dem sieghaften Einfluß der ausgesprochensten, stark impressionistischen Freilichtmalerei ein ganz Anderer wie früher wurde. In großer Anzahl folgen sich die herrlichen sonnendurchfluteten „Bergstraßen-", „Odenwald-", „Starnberger-" und „Chiemseelandschaften", die köstlichen, lichtumflossenen nackten männlichen und weiblichen Figuren, wie „Adam und Eva", „Salome", „Parisurteil", „Susanna" usw. Dann die durchaus monumentalen Pferde- und Reiterbildnisse, ganz einzig in der modernen Kunst, in ihrer großzügigen Vereinfachung und dabei fast verwegen zu nennenden Technik und Auffassung und schließlich die, in den leuchtendsten, fast glühendsten Farben, ganz in flottester Primatechnik mit unglaublicher Verve heruntergemalten großartigen Postillone und sonstigen männlichen und weiblichen Bildnisse, die den Namen des Meisters als eines der bedeutendsten Maler — im ureigensten Wortsinn genommen — nicht nur der Gegenwart, sondern, wie man getrost sagen darf, aller Zeiten in alle Lande getragen haben.

Redaktionsschluß: 21. Februar 1911 — Ausgabe: 9. März 1911
Herausgeber: F. SCHWARTZ. Für die Redaktion verantwortlich: P. KIRCHGRABER. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G.
Sämtlich in München

ALOIS KOLB
SONNENWENDE (RADIERUNG)

ALOIS KOLB HOCHZEITSKARTE (RADIERUNG)

ALOIS KOLB

Von RICHARD BRAUNGART

Wer sich dauernd, sei es beruflich oder aus Liebhaberei, mit der Entwicklung der modernen Kunst in Deutschland beschäftigt, dem kann es nicht entgangen sein, welche hohe Bedeutung allmählich die Original-Graphik (und speziell die sog. Gebrauchsgraphik) gewonnen hat. In der Malerei hat sich immer mehr das Prinzip durchgesetzt, daß das rein malerische Können, also die Technik, alles, der Inhalt aber nichts oder bestenfalls eine gerade noch zu duldende Zugabe sei. Ein Stilleben, ein Landschaftsausschnitt, ein Porträt, irgend ein Ensemble von Menschen und Dingen aus Vergangenheit oder Gegenwart: das alles ist dem Beschauer von heute vollkommen gleichgültig. Er sieht und schätzt nur die Qualität der Malerei. Doch ist selbstverständlich auch diese Schätzung noch der Wandlung — um nicht zu sagen: Mode — unterworfen. Eines aber bleibt, vorläufig wenigstens, absolut unabänderlich bestehen: Die Abneigung gegen den Inhalt eines Bildes, gegen seinen „literarischen“ Gehalt, wie man das, ebenfalls mit Benützung eines Modewortes, genannt hat.

O. R. BOSSERT ✿ ALOIS KOLB

Man müßte nun freilich völlig blind sein, wollte man die Berechtigung dieser Einseitigkeit nicht erkennen und anerkennen. Sie war — und ist vielleicht bis zu einem gewissen Grade heute noch — sehr notwendig, um die Malerei, die allzusehr im Stofflichen befangen war, wieder zu sich selbst zurückzuführen und sie für eine Weile vollkommen frei zu machen, damit sie sich so, von jedem Dienst und Zwang unbeschwert, zu einem brauchbaren Ausdrucksmittel für moderne Ideen entwickeln könnte. Niemals hätten wir die wunderbare Differenzierung von Farbe und Licht, die ein Hauptruhm der modernen Malerei ist, so schnell

ALOIS KOLB IKARUS (RADIERUNG)

und so sicher erreicht, wenn man sich nicht eine Zeitlang ausschließlich nur an die Oberfläche, an den schönen Schein der Dinge gehalten und nicht mehr nach tieferer Bedeutung, Sinn, Inhalt usw. gefragt hätte, wenn nur die Form geglückt war.

Die Lobredner der „allein echten", absoluten Malerei haben also, von ihrem Standpunkt aus und auch in einem ganz bestimmten allgemeinen Sinne, recht. Aber ebenso recht haben die andern, die immer noch da sind und sich durch eine Zeitströmung, deren Nutzen und Notwendigkeit sie ja einsehen, nicht irre und, vor allem auch, nicht mutlos machen lassen. Diese „anderen" aber sind jene, die meinen, daß das Handwerkliche in der Malerei, wie überhaupt in jeder Kunst, etwas Unumgängliches, aber doch auch etwas *Selbstverständliches* sei, über das man in „normalen" Zeiten kaum ein Wort zu verlieren brauche. Und außerdem meinen diese „andern", daß das Technische, also in diesem Falle: das Malen-Können, zwar nicht immer, aber doch sehr oft und jedenfalls weit öfter als heute nur ein *Mittel zum Zweck* sein solle. Dieser Zweck aber könne letzten Endes nur der Inhalt, die Idee sein. Denn es müsse ja zu einer völligen Verarmung der Kunst führen, wenn man anerkennen wollte, daß alles, was außerhalb des rein Malerischen liegt, nicht Aufgabe der Kunst sei. Wäre das wirklich und absolut richtig, dann müßte der weitaus größte Teil alles dessen, was die Meister früherer Jahrhunderte geschaffen, als Unkunst verurteilt werden.

Wir werden uns aber durch solche groteske Uebertreibungen einer an sich richtigen Sache nicht irre machen lassen und nach wie vor daran festhalten, daß das Gestalten von innen heraus, das Formen von Ideen und selbstverständlich auch die Darstellung sagenhafter oder historisch beglaubigter Begebenheiten der Vergangenheit zu den Hauptaufgaben der Kunst heute noch ebenso wie einst gehört. Aber es wird wohl noch eine Weile dauern, bis die große, führende Kunst unserer Tage nach dem weiten, aber lohnenden Umweg über die reine Eindruckskunst wieder zur Ausdruckskunst, zum Gestalten aus der Phantasie und für die Phantasie, zurückkehren wird. Bis jetzt sind es von den Jüngeren nur einzelne, die das wagen, und nicht immer mit gleich gutem Erfolg. Aber ihnen werden bald mehr folgen, und das Ergebnis wird dann wie von selbst immer besser werden.

Unterdessen haben aber die Energien, die aus dem unerschöpflichen Grunde der Phantasie Gebilde um Gebilde hervorholen und aus ihnen eine neue, imaginäre Welt neben der realen schaffen, nicht geruht. Sie waren nur etwas zur Seite gedrängt. Und da ihnen Farben und Pinsel verwehrt waren, so griffen sie zum Stift, am liebsten aber zur Radiernadel, und vertrauten dem Stein und besonders dem Kupfer an, was an bunten Gesichten ihnen offenbar wurde und was ans Licht drängte, begierig, Gestalt von Menschen und Dingen anzunehmen. So ist es gekommen, daß die Graphik (soweit sie nicht selbst ähnlichen Prinzipien wie die Malerei von heute folgt) allmählich zu einer *Zufluchtsstätte der verfemten Idee* und zu einem Schatzhaus all der Kostbarkeiten einer schrankenlosen, weltengebärenden Phantasie geworden ist, die von jeher, seit den Tagen Albrecht Dürers und schon früher, ein Spezifikum und Charakteristikum der deutschen Kunst gewesen ist. Das Fabulieren und Spintisieren steckt dem Deutschen im Blut, und Stift und Farbe schienen ihm stets, neben der Feder, das geeignetste Mittel zur Fixierung dessen, was er zur eigenen Freude und zur Erbauung und Inspirierung der andern aus der Tiefe seines Gemütes hervorholte. Und es ist wohl anzunehmen, daß dies auch so bleiben wird, solange es eine Kunst geben wird, die den Namen „Deutsch" wirklich und wahrhaft verdient.

Diese hohe Bedeutung, die die moderne Graphik neben der Malerei aus den genannten Gründen gewonnen hat und die sich auch dem aufdrängen muß, der sich nicht eingehender mit Graphik beschäftigt hat, ist nun nicht etwa so zu verstehen, daß wir in den radierten Blättern, die nicht nur technisch erfreuen, sondern auch noch etwas erzählen oder bedeuten wollen, verkümmerte oder embryonale Bilder zu sehen haben. Es gibt ja wohl Fälle, in denen es gar nicht zweifelhaft sein kann, daß der Künstler eigentlich hätte malen wollen, was er zu sagen hatte, daß ihm aber die Scheu vor dem verbotenen Bild mit Inhalt oder ein mangelnder Auftrag etwa für ein Wandgemälde die Radiernadel in die Hand gedrückt hat. Zumeist aber sind diese Blätter doch von Haus aus graphisch gedacht und empfunden, und es ist eben lediglich nur der erwähnte, unwiderstehliche Drang, aus der Phantasie heraus zu gestalten, der die Künstler zu Graphikern gemacht hat, während sie doch vielleicht noch weit Bedeu-

ALOIS KOLB SPHINX (RADIERUNG)

ALOIS KOLB BILDNIS (RADIERUNG)

tenderes und Größeres von ähnlicher Art auf der Leinwand oder dem Mauerkalk zu sagen wüßten.

Der Künstler, dessen neueste graphische Arbeiten (neben einigen älteren) hier reproduziert werden, ALOIS KOLB-Leipzig, ist — oder vielmehr war — ein ganz besonders augenfälliges Beispiel eines solchen Radierers malgré soi, wie ihn Georg Fuchs in einem Aufsatz in der „Dekorativen Kunst“ (9. Jahrgang, 1905, Heft 1) einmal genannt hat. Ja: seine früheren, meist in Riesenformaten ausgeführten Radierungen (das Wort Radierung im allerweitesten Sinne verstanden) sind wohl zum größeren Teil auf eine graphische Form und Formel gebrachte Tafel- und Wandgemälde. Und es mochte wohl beides, die Scheu vor dem Ideenbild in der wildesten Zeit der absoluten Kunst und das Fehlen von Auftraggebern für große, dekorative Malereien, an dieser Reduzierung auf Schwarz-Weiß die Schuld tragen. Trotzdem hat Kolb auch damals schon den geborenen Graphiker nie verleugnet, der aus tiefinnerstem Müssen zur Nadel greift und sein Kupfer, dem er so intime, zärtliche, wilde, schlimm-süße Dinge wie einem Freunde oder einer Frau anvertraut, ebenso liebt wie der Maler seine Leinwand oder der Bildhauer den Ton oder Stein. Und die Entwicklung Kolbs hat das bestätigt. Zwar: man wird finden, daß die alte, derbe, rustike Kraft und Wucht, die seine Radierungen zu einer Spezialität ohnegleichen gemacht hat, noch nicht von ihm gewichen ist. Gottlob, muß man sagen. Denn sie ist ein Teil seiner Natur, nein, mehr noch: seine Natur selbst. Und verlöre er sie, er wäre nicht mehr Kolb. (Nebenbei: man braucht nicht zu fürchten, daß das jemals eintritt;

ALOIS KOLB
TÄNZERIN (ZEICHNUNG)

ALOIS KOLB

MODE (RADIERUNG)

ALOIS KOLB-LEIPZIG
FRÜHLINGSWEHEN (RADIERUNG)

ALOIS KOLB INITIALEN AUS IBSENS „KRONPRÄTENDENTEN“ (RADIERUNG)

die Fundamente sind gut, auf denen der kräftige Bau dieser Natur fest und sicher ruht). Aber — und nun kommt das Entscheidende: Kolb hat sich doch allmählich aus einem Maler-Graphiker und Bildhauer-Graphiker, der er früher war, in einen richtigen, echten Nur-Graphiker gewandelt. Er hat keinen von seinen Vorzügen aufgegeben, aber er hat doch gelernt, sich im Format, wo ein außergewöhnlich großes nicht absolut nötig ist, etwas zu beschränken und das Detail mehr noch wie früher zeichnerisch bis ins Feinste durchzuführen, wie es sich für ein Blatt gehört, dessen Beruf es ist, in die Hand genommen zu werden und nicht, eingerahmt an die Wand gehängt zu werden und in die Ferne zu wirken. Wir können somit bei ihm das Gegenteil von dem beobachten, was für die meisten Künstler der älteren Generation charakteristisch ist: daß sie nämlich mit außerordentlich intim und detailliert

ALOIS KOLB KOPFLEISTE AUS IBSENS „KRONPRÄTENDENTEN“ (RADIERUNG)

ausgeführten Blättern begannen und in der Folge immer breiter, derber, summarischer wurden. Kolb aber wird mit zunehmender Reife immer konzentrierter, feiner und reicher, und einige seiner neueren Blätter haben dadurch unmittelbar etwas Liebenswürdiges gewonnen. Was natürlich nicht etwa mit süßlich oder dergleichen verwechselt werden darf; denn davor schützt Kolb sein im steten Umgang mit der Natur gestähltes Wesen. Aber es hat doch weder ihm noch seinen Arbeiten geschadet, daß er sich, wo es anging oder not tat, angepaßt und seine Radiertechnik immer mehr im Sinne der reinen Graphik (soweit man bei den modernen, oft vielfach und raffiniert gemischten Verfahren noch von einer solchen reden kann) entwickelt hat.

ALOIS KOLB EXLIBRIS (RADIERUNG)

Es frägt sich nun noch: müssen die hier reproduzierten Radierungen erklärt werden? Sie wollen fast alle neben dem künstlerisch-graphischen Eindruck, den sie beabsichtigen, einen Gedanken, eine Idee zum Ausdruck bringen, etwas sagen und bedeuten, zum Nachdenken anregen, die Phantasie wecken und zum Mit- und Weiterträumen und -Schaffen ermuntern. Aber ich glaube, sie tun das mit soviel diskreter Deutlichkeit und unaufdringlicher Beredsamkeit, daß es fast schade wäre, das Wort noch zu Hilfe zu nehmen, wo doch die Nadel schon so klar und für jeden Fühlenden verständlich gesprochen hat. Was z. B. das schöne Blatt „Frühlingswehen“ von all dem Sehnen, Erwarten und Werden im Lenz der Liebe und des Lebens erzählt, ist kaum mißzuverstehen. Auch die „Sphinx“, ein ganz altes Blatt mit den in wilder Leidenschaft um das Lebensrätsel tanzenden Paaren gibt keine besonderen Rätsel auf. Ebenso die Stiftungsurkunde für die Jubiläumsgabe Leipziger Verleger zum Leipziger Universitätsjubiläum 1909 (Student und Studentin an der Wissensquelle; Original in verschiedenen Farben, teilweise mit Goldeinsprengungen, gedruckt). Von der „Sonnenwende“ aber, dieser vielleicht schönsten und tiefstempfundenen unter den neueren Radierungen Kolbs, hat jemand sehr fein gesagt: „Ueber den Inhalt dieses Blattes spricht man nicht, und man frägt auch nicht darnach, sondern man erinnert sich daran, und zwar jeder ganz still für sich!“ O rühret, rühret nicht daran! Hier erklingt Heiligstes, Seligstes; und das Mysterium der Liebe tut sich dem auf, der zu schauen versteht.

Die Exlibris Kolbs, die er selbst einmal sehr hübsch seine illegitimen Kinder genannt hat, bedürfen allerdings weit eher zuweilen eines Kommentars. Ein Ungeübter dürfte z. B. wohl kaum ohne weiteres darauf kommen, daß der Mann auf dem Exlibris Metzenberg in dem großen Buch der Liebe liest. Und noch weniger leicht dürfte zu erraten sein, daß das Buch in den Händen des Mannes auf dem Exlibris Deneke die Vergangenheit und das Weib en miniature mit den ältlichen Zügen die Gegenwart mit ihren Erfahrungen bedeutet. Unmittelbarer spricht die liebenswürdige Romantik auf dem Exlibris der Prinzessin Reuß zum Beschauer, und ebenso wird das Blatt der Naturfreundin Maria Hell mit dem „Sonnenweiberl“, aus dessen Sonnenspiegel Licht und Blumen von den Bergen auf die Erde fließen, auch

ALOIS KOLB EXLIBRIS (RADIERUNG)

ALOIS KOLB EXLIBRIS (RADIERUNG)

ALOIS KOLB EXLIBRIS (RADIERUNG)

ALOIS KOLB INITIALEN AUS IBSENS „KRONPRÄTENDENTEN“ (RADIERUNG)

ohne Kommentar volle Wirkung tun. Arbeiten von hohem Wert aus der letzten Zeit sind die Kopfleisten und Initialen zu einer Monumentalausgabe der Ibsenschen „Kronprätendenten“. Kolb hat zu diesen Blättern, die den Text nicht illustrieren, sondern nur gewissermaßen musikalisch begleiten sollen und in denen er den wuchtig-rauhen Grundton dieser mächtigen Dichtung mit bewundernswerter Sicherheit getroffen und festgehalten hat, in Norwegen selbst Studien gemacht. Ganz besonders bedeutungsvoll sind speziell diese Initialen deshalb, weil Kolb mit ihnen bewiesen hat, daß er auch auf kleinstem Raum eine starke und reiche Bewegung, derbe Kraft und eine mächtige Raumillusion bei absolut graphischer Behandlung des Stoffes geben kann. Interessant und höchst beachtenswert ist ferner, daß hier einmal in großem Stile der Versuch gemacht worden ist, die Radierung direkt zur Buchausschmückung heranzuziehen. Die hohen Kosten eines solchen Unternehmens, das zudem immer nur mit einem kleinen Kreis von Liebhabern und Kennern rechnen kann, werden ja verhindern, daß es viele Nachahmer finden wird. Trotzdem freut man sich der Perspektiven, die sich da wieder einmal auftun, wenn auch die Hoffnungen, die man daran knüpfen möchte, vorläufig wohl nur wenig Aussichten auf baldige Erfüllung haben.

ALOIS KOLB INITIALEN AUS IBSENS „KRONPRÄTENDENTEN“ (RADIERUNG)

JUBILÄUMSGABE
1409 LEIPZIGER·VERLEGER 1909

ALOIS KOLB

STIFTUNGSURKUNDE ZUM LEIPZIGER UNIVERSITÄTS-JUBILÄUM (RADIERUNG)

ETTORE TITO RÜCKKEHR VOM FISCHFANG

ETTORE TITO

Von L. Brosch

Es war auch in Italien jene Zeit angebrochen, in der beinahe alle Künstler ihre Bilder im sogenannten Galerieton malten. Man las ohne Verständnis in den Büchern eines Leonardo da Vinci oder Leon Battista Alberti, befolgte die Regel: man solle nie das reine Weiß benützen, ohne es vorher mit etwas Schwarz vermengt zu haben, und niemals reines Schwarz ohne Hinzufügung von etwas Weiß. Einige Ausnahmen gab es wohl: Cremona malte seine verschwommenen, anziehenden Halbfiguren; als Landschafter bewahrte sich seine schlichte Originalität Fontanesi. Etwas später entstanden schon die freigestimmten, bunten Genrebilder des Urvenezianers Giacomo Favretto. Sie alle konnten sich aber der Gunst des Publikums nicht erfreuen, denn man blickte damals mit Bewunderung auf die klassizierenden Akademieprofessoren, die hoch in Ehren ihre umfangreichen Bilder nach drapierten Maniquens sorgfältig ausmalten, unter etwaiger Hinzufügung bewaffneter römischer Krieger, die trotz ihrer gespannten Arm- und Beinmuskulatur, sehr harmlos dastanden. Glücklicherweise waren diese Klassiker langsam alt geworden und konnten keinen rechten Einfluß mehr auf die Jüngeren ausüben. Es war also doch ein neuer Weg gefunden, der vorwärts in die helle Morgensonne der modernen Malerei führte. Aber die Bewegung, obwohl schon geraume Zeit bestehend, konnte nicht recht in Fluß kommen. Einige der Besten starben und der Rest zauderte. „Sollte man nicht lieber umkehren?“ fragten die Kleinmütigen. Und das Publikum hätte nichts dagegen gehabt, abgesehen davon, daß das nicht auszurottende Kraut der Kitschmaler bereits allerorts etwas spärlicher emporwucherte.

ETTORE TITO SELBSTBILDNIS

ETTORE TITO TAUZIEHER

ETTORE TITO IM BAD

ETTORE TITO ÜBER STOCK UND STEIN

ETTORE TITO

BADESTRAND

Da, ganz unerwartet, trat der damals jugendliche Ettore Tito auf, mit seiner impulsiven, funkelnden Malerei, den angebahnten Weg weit vorauseilend, und man kann ruhig sagen, daß er auch heute noch, rein als Maler genommen, die erste Stelle unter den Italienern behauptet.

Tito steht noch in seinen besten Jahren, wie uns sein Selbstporträt zeigt (Abb. S. 326). In Süditalien, Castellamare di Stabia, 1859 geboren, kam er noch als Kind nach Venedig, wo er später die Akademie der schönen Künste bezog und in reiferen Jahren Professor werden sollte. Zunächst wurde er Schüler des alten Pompeo Molmenti, eines Piloty in Miniatur. Fünfundzwanzigjährig machte er sich zu Mailand mit dem Bilde „Das sitzende Modell“ bemerkbar. Schon damals bekundete der Künstler Formsinn. Aber auch bei ihm stellte sich der Erfolg lange nicht ein; die kunstliebende Masse mußte sich erst an die Farbenkontraste der Freilichtmalerei Titos gewöhnen. Auch als die Erfolge im Auslande sich mehrten (so z. B. erhielt er die Große goldene Medaille im Glaspalast zu München im Jahre 1888 für das Bild „Die Wäscherin am Gardasee“), als der italienische Staat den „Fischmarkt“ für die Nationalgalerie in Rom ankaufte, war man noch immer nicht völlig überzeugt von Titos großem Können. Immer wieder wurde gesagt: Er verdanke seine Erfolge der irgendwo angelernten Zeichnung (ich verweise hier auf den in Betracht kommenden Cecil van Haanen, allerdings der einzige unter den fremdländischen Malern in Venedig, welcher in der venezianischen Genremalerei wirklich Bleibendes geschaffen), seine Farbe entbehre aber leider des goldigen Gesamttons der alten Meister.

Erst als Venedig im Jahre 1895 die Reihe der internationalen Kunstausstellungen ins Leben rief, bei der auch Deutschland hervorragend vertreten war, konnten die Italiener beobachten, daß sich Ettore Tito neben den besten Ausländern sehr gut sehen lassen konnte. Und als dann eine internationale Jury auf der Venezianer Kunstschau 1903 sein Bild „Der Kuß der Venus“ mit der Goldenen Medaille auszeichnete, da erst wurde ihm die allgemeine Würdigung zuteil.

Ettore Tito entdeckte die Luft und Sonne Venedigs. Wundervoll versteht er den eigenartigen Reiz der Lagune wiederzugeben, den intensiven Glanz der frischen Farben, die tiefe Wärme und das Licht, welches von den Körpern seiner Figuren auszustrahlen scheint.

ETTORE TITO — FISCHMARKT

ETTORE TITO IN DEN LAGUNEN

In der Atmosphäre seiner Bilder spürt man den Einfluß der Seewinde und der Sonnenstrahlen, die vom Wasser reflektiert werden. Mit den „Ruderern in der Lagune“ (Galerie Budapest) wird ein schweres Farbenproblem gelöst: prächtig ist darauf die Perspektive der Wasserfläche, auf der rosa und tiefblaue Lichter aufgesetzt sind, man schwelgt förmlich in Farben. „Barke in der Lagune“, ein anderes Bild in der Venezianer internationalen Galerie, hat ähnliche Vorzüge und ist zu einer der Perlen jener Sammlung zu zählen. Eminent ist auch seine temperamentvolle „Abfahrt der Fischer“, in der eine salzig duftende Luft weht und farbensatt alles freudig aufleuchtet.

Tito ist auch der beste venezianische Volksschilderer. Reizend erzählt er uns, wie blonde, schwarze, rothaarige Mädchen unter einer Laube sitzen, arbeitend oder einen Liebesbrief vorlesend; wie sich auf Dammwegen Kinder vergnügt tummeln. Hervorragend darunter ist das Bildchen „Chioggia“ (Galerie Luxembourg). Oder Tito malt uns in verschiedenen Varianten den Fischmarkt, Mädchen, die Wäsche aufhängen, Kindermädchen, die im Freien sitzen u. dgl. mehr. Immer sind bei ihm die Gestalten bewegt, lebendig uns vor Augen gebracht. Er ist auch der einzige in seinem Lande, der wirklich den Akt beherrscht, Strandszenen mit nackten Leibern, auf denen die Sonne glitzert, zu malen versteht. So hat er sich auch der Allegorie gewidmet: wir verdanken ihm eine „Geburt der Venus“ (Galerie Venedig), „Das Glücksrad“, „Leda“, „Die Liebe und die Parzen“ (Galerie Palermo) und manches andere. Auch im Porträtfach hat er sich mit Glück versucht. Seine Bildnisse, dieser Prüfstein der Maler aller Zeiten, sinken nicht bloß zum Farbenproblem herab. So z. B. das Porträt der Frau V., welches in gewählter Eleganz im schwarzen Samtkleide dargestellt, sehr lebhaft aufgefaßt ist (Abb. S. 331).

In der VIII. internationalen Kunstschau in Venedig, im verflossenen Jahre, hat Ettore Tito eine Sonderausstellung veranstaltet. Ein angenehmes erfrischendes Gefühl der Lebensfreudigkeit überkam uns in dem für ihn reservierten Saale. Wir sahen da die wirklich echte Venezianerin, wie sie mit ihren schlanken Händen arbeitet, wie sie lacht, liebt und auf dem Markusplatz spazieren geht. Ferner zog ein tolles, wuchtig gemaltes „Bacchanal“ alle Blicke an. Hervorragendes leistet Tito immer wieder im Frauenporträt und (man verzeihe die Zusammenstellung, die nur dazu dient, die Vielseitigkeit des Künstlers hervorzuheben) auch in der Tiermalerei. Wir heben ganz besonders das vom Staat für die Nationalgalerie angekaufte Bild „Tauzieher“ hervor, wo Mensch und Tier keuchend einen schwergespannten Strick die Anhöhe hinaufziehen (Abb. S. 327). Bei all seinen Bildern erfreut man sich seiner scheinbar spielenden Primatechnik und der harmoniereichen Farbenskala, vom leuchtendsten Gelb oder Rot bis zum perlschimmernden Grau. Was für einen weiten Weg Tito zurückgelegt hat, wird einem erst klar, vergleicht man den zuerst erwähnten „Fischmarkt“, wo gar manches harte, unfreie in Farbe und Zeich-

ETTORE TITO
SIGNORA V.

nung störend wirkt mit seinen späteren Schöpfungen.

Auch als Plastiker hat sich Tito zuweilen hervorgetan und durch die völlige Beherrschung der Form überrascht.

Unter den Schilderern Venedigs nimmt Tito ohne Zweifel die erste Stelle ein; das Volk, Luft und Licht der Stadt an der Adria, das Meer selbst und die Lagune haben in ihm einen Interpreten ohnegleichen gefunden. Möge er uns noch lange davon erzählen.

MÜNCHNER KUNSTSCHAU

Julius Diez wird unter der Rubrik „Stilisten" geführt, weil seine Kunst, graphische wie malerische, keine getreue Abschrift des Lebens und der Wirklichkeit ist, sondern sozusagen um die Wirklichkeit ihre besonderen barocken Schnörkel zieht. Sei's drum: Man lerne an Julius Diezens Beispiel endlich erkennen, daß Wirklichkeit und Kunst wenig genug mitsammen zu tun haben können, ohne daß die Kunst an Bedeutung verliert. Sieht man sich die elf neuen Werke des Künstlers in der *›Modernen Kunsthandlung‹* an, so ist man voll Entzücken. Allerdings — das ist nicht *das* Leben, aber es ist der grüne Kranz, der das Leben schmückt. Selige Heiterkeit dehnt sich aus, und sie entspringt nicht nur den Motiven, die von Fabelwesen und Märchenzauber künden, sondern fast mehr noch der malerischen Art, dem Ausdruck, wenn man will: dem Stil, den die Motive unter Diezens Pinsel fanden. Es ist etwas von Rokoko-Grazie, es ist ein Schuß Mozart in dieser Kunst. Man empfindet ihre Zartheit, die doch nichts mit Gebrechlichkeit zu tun hat, besonders nachdrücklich, wenn man sich hernach zu Feldbauers pinselwuchtigen Malereien begibt, die an nämlicher Stelle zu sehen sind. Groteske Kraft, ein wahrer Zorn auf alles Weiche und Flüssige und landläufig „Schöne" scheint diesem temperamentvollen Künstler ins Herz geträufelt zu sein. Sein Ausdruck wird von Jahr zu Jahr herber und derber, und man fragt sich: Wo will das enden? Sind hier noch Probleme oder herrscht künstlerische Anarchie? Ich lasse die Frage offen und begnüge mich mit der Konstatierung, daß Feldbauer auch für den Fall, daß man seine Kunst ablehnt, Anspruch auf das Prädikat eines ungewöhnlich starken Könners machen darf. Kley, den man ebenfalls in der „Modernen Kunsthandlung" mit einer Kollektion trifft, ist einer der wunderlichsten Illustratoren unserer Zeit. Er fabuliert von einer gigantischen Riesenwelt, aber sein zeichnerischer Stil hat nichts Absurdes, er ist verblüffend gegenständlich, und der Künstler selbst ist durch und durch Realist, diese Mischung gibt den besonderen Einschlag in Kleys Kunst. — Max Liebermann, der lange Jahre den Münchnern grollte, hat sich nun nach einer allzu reichlich bemessenen Pause doch wieder bei uns eingestellt: eine Kollektion von ihm füllt den großen Oberlichtsaal bei Thannhauser. Altes und Neues, Vertrautes und Unbekanntes umschließt die Serie der zweiunddreißig Werke. „Die Kartoffelernte", das „Küchenstilleben mit Selbstporträt", der „Bauernhof am Wasser", die alten bräunlichen Studienköpfe, die ein wenig an unseren Wilhelm von Diez gemahnen, das sind gute Bekannte. Sie haben indessen mit dem Max Liebermann von heute nichts zu tun. Der ist ein anderer. Ein Mann unbesorgter, kühner Mittel. Ein harter, wilder Gestalter. „Simson und Delila", eine neue Fassung dieses von Liebermann besonders geschätzten Themas, zeigt uns seine Hand, wie sie heute ist. Und da vergleiche man! Es ist kaum zu glauben, daß das Küchenstilleben und dieses Figurenstück vom gleichen Künstler stammen. Welche Entwicklung, welcher Umschwung, welche Anregungen und Erkenntnisse! Dreißig Jahre deutscher Malerei, kristallisiert im Werk eines ihrer Führer, — wie haben sie uns in der Möglichkeit technischen Ansdrucks vorwärts gebracht! Wir können uns heute in dieser Hinsicht getrost neben Frankreich stellen. Daß es so ist, danken wir Liebermann und den Gleichgestimmten seiner Generation. Was wir durch diese Meister geworden sind, das erstreben andere Nationen erst noch — und ich glaube zu bemerken, daß von all diesen Nachstrebenden *Spanien* auf dem besten Weg ist. Es hat alten Kulturboden und große Vorbilder der Kunst, Tradition mit einem Wort, aber auch rassiges Temperament, das vor blassem Epigonentum schützt. Farbe, Sonne, Hitze sind drei wertvolle nationale Faktoren der spanischen Kunst. Die Ausstellung jung-spanischer Malerei in der Galerie Heinemann gibt allen erdenklichen Hoffnungen Raum; sie bestätigt, was uns die Ausstellungen der Spanier in München 1909, in Brüssel und Venedig 1910 schon verrieten: hier ist eine Kunst, die sich auf das Volkstum stützt. Und eine solche Art der Kunst hat Zukunft. Zuloaga und Anglada sind heute schon Werte von internationaler Bedeutung. Bald wird man mit gleichem Respekt den Namen der Brüder Zubiaurre und den des Cubells y Ruiz aussprechen. Und hinter diesen stehen schon wieder neue, frische Kräfte, Rekruten der Kunst. Das sieht verheißungsvoll aus. Hier will etwas werden. . .

G. J. W.

ZUR RÖMISCHEN KUNSTAUSSTELLUNG

Im Bereiche der ehemaligen Vigna Cartoni zwischen Villa Papa Giulio und Villa Borghese herrscht emsige Arbeit. Eine kleine Stadt wächst dort aus dem Boden mit Gebäuden jeder Art, und da und dort flattern schon die Fähnchen von den Giebeln der Ausstellungspavillons der einzelnen Nationen.

Die Ausstellung „soll" Ende März eröffnet werden, aber es gehören Heinzelmännchen dazu, wenn alles zum richtigen Termin fertig sein soll. Der stattlichste Bau ist selbstverständlich der „Palazzo delle belle arti", den *Italien* für seine Künstler, für besonders geladene Ausländer und für diejenigen Staaten bestimmt, die von dem Bau eigener Pavillons absehen. Das Gebäude wird auch nachher stehen bleiben und als moderne Kunstgalerie dienen. Deutschland, Frankreich, England, Rußland, Belgien, Serbien, Spanien, die Vereinigten Staaten und Japan haben, wie bekannt, sämtlich eigene Pavillons, wovon die meisten fast vollendet sind. Nur Spanien und Nordamerika sind noch zurück, so daß diese beiden Staaten wohl kaum in einem Monat bereit sein können. Von den auszustellenden Kunstwerken sind die meisten völlig neu, wenigstens für Italien. Deutschland, dessen Kommissär bekanntlich Artur

ZUR RÖMISCHEN KUNSTAUSSTELLUNG

Kampf ist, hat außer der modernen auch noch eine retrospektive Ausstellung seiner großen Meister der letzten fünfzig Jahre, Japan eine solche aus dem achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert, Rußland hat Sondersäle für die Maler Repin und Seroff neben einer modernen Architekturausstellung in russischem Stil. Daneben wird man die Arbeiten eines um 1700 in Rußland tätigen italienischen Architekten Bartolomeo Rastrelli bewundern. Auch Oesterreich und Ungarn werden aufs beste vertreten sein, sowie Frankreich, das neben einer Ausstellung seiner modernen Meister eine Reihe Bilder aus den Staatsmuseen bringen wird. Sämtliche französische Künstler haben sich „hors de concours" erklärt. Spanien veranstaltet Sonderausstellungen von Sorolla (mit 60 Bildern), von Rusinol und von Josè Benlliure, dem Präsidenten der spanischen Akademie in Rom. Im amerikanischen Pavillon sind teilweise noch nie ausgestellte Werke des berühmten Whistler zu finden und Serbien gewährt außer seinen eigenen Künstlern auch Dalmatinern und Kroaten Asyl. Sein bekanntester Bildhauer, Mestrovich, ist natürlich mit verschiedenen Arbeiten vertreten. Sämtliche Pavillons besitzen einen Festsaal. Die Einrichtung desselben im deutschen Pavillon hat der Deutsche Kaiser übernommen.

Der italienische Ausstellungspalast wird also, wie schon erwähnt, in seinen Räumen auch einigen anderen Nationen Gastfreundschaft bieten, so den Skandinaviern (Anders Zorn, Karl Larsson, Fjaestad, Milles), den Holländern (die ebenfalls eine retrospektive Ausstellung der letzten fünfzig Jahre veranstalten), ferner der Schweiz, Rumänien, China und der Argentinischen Republik. Vier Säle des italienischen Palastes sind sodann für die internationale Architektur reserviert, zwei für die vom Komitee geladenen Spanier Zuloaga und Anglada. Endlich sind noch zwei internationale Säle für diejenigen Künstler bestimmt, die nicht in ihren nationalen Pavillons ausstellen wollen. Etwa sechs bis sieben Ausländer sind eigens als Gäste Italiens geladen, die übrigen haben sich dem Urteil der Jury zu unterwerfen. Von italienischen Künstlern sind alles in allem 150 „eingeladen" worden. Außerdem wird dem jüngst verstorbenen Maler Enrico Colemann die Ehre einer Sonderausstellung im italienischen Palast zuteil. Präsident der Jury, die Anfang März zusammentrat, ist der bekannte römische Bildhauer Ettore Ferrari. 200000 Lire sind als Preise ausgesetzt. So steht die römische Kunstausstellung unter den glücklichsten Auspizien und Italien kann stolz sein, daß die Einladung zur Feier seiner Einheit auch in künstlerischen Kreisen ein so lebhaftes Echo gefunden.

ETTORE TITO — IN DER LAGUNE

ETTORE TITO
BILDNIS

AUS DEN WIENER KUNSTSALONS

Mit GUSTAV KLIMT hat die Galerie *Miethke* eine Reihe von Sonderausstellungen jener Wiener Künstler eröffnet, die man, als der Klimt-Gruppe angehörig, seinerzeit in der „Kunstschau“ vereinigt gesehen hat. Für Wien waren die in Venedig schon gezeigten Bilder Klimts neu, doch sind sie hier mit einem Gefolge von zahlreichen Zeichnungen erschienen, diesen subtilsten Aeußerungen eines nicht durchaus, wie man oft meint, aufs Dekorative gerichteten Temperaments. Dafür legten zwei Porträtstudien Zeugnis ab, die sich frischweg als unmittelbare Erkenntnisse des Geschauten geben; der Läuterungsprozeß zum Stilisierten hin wurde aus anderen Werken stufenweise klar, zumal aus den unvergleichlich schönen Landschaften. Obwohl in Berlin tätig, wollte EMIL ORLIK in diesem Kreise nicht fehlen. Er scheint jetzt zu einer breiter zusammenfassenden Malweise überzugehen, so technisch genau auch ein weiblicher Akt durchgebildet sich darstellt. Neben dem so vielfältig raffinierten Orlik wirkt WILHELM LEGLER in seiner ganzen ungesuchten Einfachheit, die er sich auch den komplizierten Licht- und Farbenproblemen gegenüber wahrt, wie sie ihm die Interieurs aus dem Schloß Kirchberg an der Jagst boten. CARL MOLL hat seiner Meisterschaft nichts hinzuzufügen; er bewährt sie an Motiven aus Schönbrunn und von der Hohen Warte sowie der angrenzenden Umgebung Wiens. Festlich strahlt ein von Moll gemalter „gedeckter Tisch“ mit seinem Glanz von Metall und Glas nicht minder als ein Prachtraum des Schönbrunner Schlosses, dessen Parkveduten er außer in Oelbildern noch in breit flächenhaften Holzschnitten festhält. Für MAX KURZWEIL sind die Porträts in ihrer eleganten, aber keineswegs, auch nicht maltechnisch, gezierten Haltung charakteristisch; so geradehin, doch immer mit einer gewissen Zurückhaltung, muten ebenfalls die Ansichten von der Insel Arbe an, mit ihren warmen Adria-Stimmungen. Wichtig für das Wiener Kunstleben ist es, daß die Galerie Miethke alljährlich einmal den Ausblick auf historische Größen der Kunst ermöglicht. Heuer war es ein Dreigestirn, mit COROT, von dem Figurales ebensogut wie Landschaftliches zu sehen war, DELACROIX, mächtig auch in den an Umfang kleineren Ausbrüchen seiner Farbensinnlichkeit, und COURBET, dessen Erdennähe hier besonders sich geltend machte. Augenblicklich behauptet CÉZANNE den Platz, mit hervorragenden Werken, darunter dem Porträt seiner Frau, die einen tiefen Einblick in sein unerbittliches Wesen gestatten. — Unermüdlich und in rascher Abfolge läßt die Galerie *Arnot* ihre Veranstaltungen einander folgen. Eine *Humoristen-Ausstellung* hat neue internationale Beiträge zu dem auch völkerpsychologisch unterhaltenden Thema gebracht. Viel zahmer ging es in der Ausstellung des „*Oesterreichischen Künstlerbunds*“ zu, der ältere wohlakkreditierte Mitglieder zu den Seinen zählt, unter dem Nachwuchs jedoch in OSKAR LARSEN ein bemerkenswertes Talent kennen gelehrt hat. Ganz auf Luminismus gestellt ist die Begabung von FRITZI ULREICH, die sich besonders durch die originell aufgegriffenen Motive aus der Villa d'Este auszeichnete. Mit Blumenstücken bewährte sich CAMILLA GÖBL, mit pastos und lebendig hingesetzten Ansichten aus Dalmatien und Istrien LEO LITROFF. Nach den vielen Kollektiv-Ausstellungen eine vieltönige, „*Die Wienerstadt*“, genannt; es ist Bekanntes wieder zutage gefördert worden, wie die „Stimmungen um den Stefansdom“ von OTTO FRIEDRICH, und frühe Bilder von TINA BLAU überraschen uns; Radierer wie LUDWIG MICHALEK und G. VON KEMPF bringen ihre im Strome der großen Ausstellungen leicht untergehenden Blätter. — Im Salon *Pisko* enfaltete ADA TÖPFFER-STILKE ihre vielgewandte Begabung, und E. O. BRAUNTHAL schilderte in einer ausführlichen Serie das Seebad Grado und dessen Lagunenwelt. — Vom Kunstsalon *Heller* wird eine Ausstellung der Berliner PAN-PRESSE (Blätter in Radierung, Lithographie und Holzschnitt u. a. von Barlach, Cissarz, Corinth, U. Hübner, v. Kardorff, Lederer, Liebermann, Meid, Orlik, Pechstein, Slevogt, Struck, Weiss, Wolfthorn) angekündigt, so daß auch die demnächst zu besprechende Graphik zu ihrem Recht kommt. K.

ETTORE TITO AMAZONE

EIN PRACHTWERK ÜBER JAPANISCHE KUNST

Der Kunstverlag Shimbi Shoin in Tokio und London hat kürzlich unter dem Titel: „Hundred Masterpieces of Japanese Pictorial Art" (zwei Bände mit 100 Tafeln. M 102.—) ein wundervoll ausgestattetes Buch über japanische Malerei erscheinen lassen. Die Auswahl dieser Sammlung, die im ganzen einen Ueberblick über die Geschichte und die Entwicklung der japanischen Malerei gibt, ist von der Kaiserlichen Akademie der Künste in Tokio getroffen worden. Dadurch ist ein authentisches Material zusammengebracht worden, an das sich der Japanforscher in Deutschland halten kann. Das ist an sich schon sehr wertvoll, denn der Verlag setzt seinen Ehrgeiz darin, die Werke zu publizieren, die vom Standpunkt der japanischen Forscher und Kenner ausschlaggebende Bedeutung haben und so sind es in der Hauptsache nicht die üblichen Blätter, denen wir in deutschen Publikationen nun schon bis zum Ueberdruß begegnen. Der Reichtum, die Kraft und die Schönheit in den Werken der japanischen Malerei, die zum größten Teil japanischen, öffentlichen wie privaten, Sammlungen entstammen, alle diese Eigenschaften, die zusammen mit der kalligraphisch-dekorativen Wirkung einen so fesselnden Reiz ausüben, kommen hier charakteristisch zum Ausdruck. Die einzelnen Stile und Epochen sondern sich klar voneinander. Von der hiëratisch strengen Feierlichkeit des Anfangs, dem Prunk und Farbenglanz, bis zu der zarten Linienschönheit und dem weichen Ausdrucksrhythmus und jener gewählten Delikatesse, die jeder Erscheinung in Komposition, Farbe und Linie den eigenen Stempel aufdrückt, sehen wir eine Entwicklung, die selbst dem Eingeweihten Ueberraschungen gibt. Vor solcher Mappe erleben wir Stunden seltensten, künstlerischen Genusses; jedes Blatt bietet eine Ueberraschung und wir verharren schließlich beim Anblick dieser gewählten Uebersicht in entzücktem Schweigen. Hinzu kommt als zweites, wichtiges Moment die unübertreffliche Güte der Reproduktion. Solche Blätter kennen wir hier nicht. Die reproduzierende Technik wird zur Kunst. Mit einer Vornehmheit und Feinheit wird der Eindruck des Originals — oft sogar in Holzschnitten — nachgeschaffen, daß dem Betrachter nie der Gedanke kommt, eine bloße Imitation anzuschauen. Der Geist, die Seele des Werkes blicken ihn an, mit dem ganzen Zauber, den die Unmittelbarkeit der künstlerischen Schöpfung ausübt. Nimmt man alle diese Vorzüge zusammen, so kann man den Preis dieser Publikation, deren dauernder Wert unbestreitbar ist, nur billig nennen und die Kunstfreunde sollten nicht zögern, sich in den Besitz dieses schönen und edlen Werkes zu setzen, das schon durch sich selbst die Vornehmheit der Kunst, der es dient, so vorbildlich betont, zumal in der letzten Zeit die deutschen Werke dieser Gattung diese Note sehr vermissen lassen.

ERNST SCHUR

MAX KLINGERS „VOM TODE"

Max Klingers berühmte Folge von Radierungen „Vom Tode" (Verlag Amsler & Ruthardt, Berlin) ist jetzt durch die drei letzten Blätter „Herrscher, Krieg und Philosoph" vollständig geworden. Das Blatt „Herrscher" zeigt eine frühere Darstellung, die Klinger verworfen hat, in geschlossener wirksamerer Zusammenfassung: Der Fürst wird von der Gruppe von Kriegern zum Kriege gedrängt, auch der noch knabenhafte Prinz, der sich an den Vater herandrängt, ist kriegslustig; rechts sieht die Fürstin voll Ernst der folgenschweren Entscheidung entgegen. Der Fürst ist noch unschlüssig, aber er braucht nur zuzugreifen, denn dicht neben ihm kniet der Tod, der ihm als Bischof gekleidet mit feierlicher Würde auf breitem Kissen das nackte Schwert zum Glaubenskriege darbietet. Ist dieses eines der wenigen Blätter, auf denen der Tod, wie bei Holbein und Rethel als Person dargestellt ist, so erscheint der „Krieg", ähnlich wie „Die Zeit" und „Das Schicksal" (Integer vitae) als übermenschliche allegorische Gestalt. Riesengroß, das blanke Schwert in beiden Händen haltend, liegt er im Hintergrund in einem hochauflodernden Flammenmeer über brennenden Dörfern und schaut mit verachtender Gleichgültigkeit über das Menschengewimmel im Vordergrunde hin, das den schrecklichen Rückzug des französischen Heeres aus Rußland 1812 mit Napoleon selbst in einem erschütternden Wirklichkeitsbild darstellt. Eines der wunderbarsten Bilder der ganzen Folge ist endlich „Der Philosoph" (siehe die Abbildung Jahrg. 1909/10 S. 567), ein hochgewachsener Jüngling, der über einen schlafenden Jüngling, über Strom, Gebirg, Wald und Feld, über Welt und Menschheit hinweg den rechten Arm streckt und mit den Fingern eine Spiegelfläche berührt, die nahezu seine ganze Gestalt im Bilde wiedergibt. Der Sinn dieses merkwürdigen, ganz eigenartigen Bildes? Der Philosoph, der mit seinen Gedankengängen die ganze Welt und die Menschenseele umfaßt, trägt doch nur sein inneres Selbst nach außen; hält er diese Vorstellungen für Wirklichkeit und greift er nach ihnen, so erkennt er mit Schrecken nur das eigene Spiegelbild. Das Ganze ein Bild von so eigenartig ergreifender traumhafter Stimmung wie kaum ein zweites. Das ganze großartige Werk „Vom Tode" umfaßt nun 22 Blätter und in ihnen eine erstaunliche Fülle von Erfindungen vom einfachsten Bericht über einen Tagesvorgang an bis zu den kühnsten Phantasien einer künstlerischen Gestaltungskraft, die, befruchtet von hochfliegendem Geiste in die tiefsten Geheimnisse des Menschengeistes einzudringen wußte.

P. SCH.

PERSONAL-NACHRICHTEN

BERLIN. Die Neuwahl des Präsidenten der Akademie der Künste findet gemäß den Bestimmungen der Statuten im Mai dieses Jahres statt. Die größte Aussicht wiedergewählt zu werden, hat Professor ARTUR KAMPF, der bekanntlich vor dem jetzt verstorbenen Präsidenten von Groszheim die Geschäfte leitete.

GESTORBEN: Am 27. Februar im Alter von 58 Jahren in München der Bildnismaler FRANZ PERNAT, der seine künstlerische Ausbildung auf der Münchener Akademie unter Wilhelm Diez und Lindenschmit erhielt und dessen Werke in späterer Zeit einen Einfluß der Lenbachschen Porträtkunst nicht ganz verleugneten; eine große Reihe von Fürstlichkeiten hat sich von Pernat porträtieren lassen. — In Darmstadt im Alter von 54 Jahren der Landschaftsmaler AUGUST WONDRA. — In Berlin 68 Jahre alt der Maler und Stecher Professor V. PAUL MOHN, Direktor der kgl. Kunstschule, von dem u. a. die Wandmalereien im Dresdener Hoftheater stammen.

Redaktionsschluß: 14. März 1911 Ausgabe: 23. März 1911
Herausgeber: F. SCHWARTZ. Für die Redaktion verantwortlich: P. KIRCHGRABER. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G. Sämtlich in München

EUGÈNE DELACROIX

DER 28. JULI 1830. DIE FREIHEIT FÜHRT DAS VOLK AN

(Louvre, Paris)

EUGÈNE DELACROIX SELBSTBILDNIS
Louvre, Paris

ÜBER EUGÈNE DELACROIX

Von RUDOLF MEYER-RIEFSTAHL

Mit Eugène Delacroix ist ein neuer Geist in die französische Kunst eingezogen. Eben dieser Geist, der sie zu der großen Anregerin für die Malerei Europas im neunzehnten Jahrhundert hat werden lassen. Das neue, was Delacroix gebracht hat, hat mit dem Romantizismus nichts zu tun, der in ihm etwas Aeußeres, Zufälliges war. Der Romantizismus in der Malerei ist eine literarisch bedingte Bewegung, die schon vor Delacroix, bis weit in das achtzehnte Jahrhundert hinauf ihre Vertreter gehabt hat. Sagenhafte, historische und exotische Stoffe sind dem achtzehnten Jahrhundert nicht so fremd gewesen als man gemeinhin annimmt. Ein Zeugnis dafür ist das Aufkommen des Historienbildes um jene Zeit, so z. B.: „Der Tod Duguesclins" von Brenet oder „Coligny in der Bartholomäusnacht" von Suvée (1743—1807). Auch um die Wende des Jahrhunderts, als der Klassizismus unbeschränkt herrschte, hat man sich für romantische Gegenstände interessiert: Vereinzelte gotische Häuser werden in Paris gebaut (unter anderen das Théâtre du Marais). Unter den Schülern Davids zieht die mystische Sekte der „Primitifs" das religiöse Mittelalter dem heidnischen Altertume vor, und Künstler wie Laurent (1763—1832), Révoil (1776—1842) und andere wählten mit Vorliebe romantische mittelalterliche Gegenstände.

Diese Romantiker zur Zeit Louis XVI und des Empire haben für das rein Malerische ebensowenig Neues zu sagen, wie die späteren romantischen Zeitgenossen Delacroix', wie die Devéria, Roqueplan, Boulanger u. a. m. Sie sind im Grunde genommen Literaten, die sich

EUGÈNE DELACROIX
GRUPPE AUS „DIE KREUZFAHRER IN KONSTANTINOPEL“

Louvre, Paris

EUGÈNE DELACROIX

JUNGER TIGER MIT SEINER MUTTER SPIELEND

EUGÈNE DELACROIX DER TOD DES JOHANNES

in die bildende Kunst verirrt haben. Ihre Motive sind nicht mehr wie die der Rokokomaler dem „Dictionnaire de la Fable" oder dem Bette Celinens entlehnt: an die Stelle der ausgelassenen Laune ist nun romantisches Schmachten mittelalterlicher Burgjungfrauen oder die etwas passive Leidenschaftlichkeit dunkeläugiger Haremsschönen getreten. Im Grunde genommen ist es beim alten geblieben: der Stoff wird nach einem bewährten Rezepte im Sinne einer bewährten Tradition dargestellt.

Nicht durch die Motive, sondern durch die *Art seines Schaffens* unterscheidet sich Delacroix von seinen Vorgängern und Zeitgenossen; er wird zu einem Bahnbrecher auf einem damals ganz neuen Wege der Kunst, der an die Stelle einer von außen herkommenden, sorgsam weitergeführten, im Laufe der Jahrhunderte ausgebauten und gesicherten Ueberlieferung das innere seelische Erlebnis setzt.

Die Geschichte der Kunst hat zu wiederholten Malen solche Ausbrüche des Individualismus erlebt, die während kurzer Zeiträume auf bisher ungeahnte Höhen hinaufführten: Rembrandt und Michelangelo mögen die größten unter diesen Uebermenschen genannt werden, welche die Kunst vollkommen vom Technischen und vom Materiellen loslösen und ohne Rücksicht auf dekorative oder andere äußere Bedürfnisse Werke schaffen, die über Schulen und Epochen stehen.

Frankreichs Kunst im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert war im hervorragenden Sinne des Wortes *traditionalistisch.* Poussin hatte den in Italien damals von Virtuosen und Bolognesen verachteten Raffael wieder zu Ehren gebracht, in strenger Selbstzucht und Ehrfurcht vor dem Ideal der Renaissance. Die Künstler des achtzehnten Jahrhunderts stehen moralisch wesentlich tiefer: sie ahmen die italienischen Akademiker des siebzehnten Jahrhunderts nach und versetzen deren schwülstigen Stil mit den französischen Eigenschaften einer leichten Grazie und prickelnden Pikanterie. In ihrem Innern werden die Boucher und Fragonard immer leerer, wenn sie auch an Geschicklichkeit ihresgleichen suchen, so daß sie bis auf den heutigen Tag die Meister des französischen dekorativen Stiles geblieben sind. Einer an die Kunst mit höheren Idealen herantretenden Zeit mußten sie allerdings unerträglich werden. Es ist erklärlich, daß der ehrliche David, der sich diesen Virtuosen gegenüber mit Recht als Naturalist fühlte, für das achtzehnte Jahrhundert die tiefste Verachtung hegte. Wenn nicht alles täuscht, gehen wir auch heute einer Periode entgegen, in der diese ewig lächelnden Grazien uns nicht mehr so werden bezaubern können, wie sie das neunzehnte Jahrhundert seit den Goncourts bezaubert hatten. —

Auch der *Klassizismus* der in David selber und in den Anfängen seiner Schule streng und aufrichtig nach der Natur arbeitete, ist

EUGÈNE DELACROIX

DIE KREUZFAHRER
IN KONSTANTINOPEL

Louvre, Paris

EUGÈNE DELACROIX GRABLEGUNG

durch diese doppelte Disziplin ebenfalls eine Kunst, bei der das Wesentliche nicht von freiwaltendem Schöpfergeist sondern von strenger traditionalistischer Zucht gegeben wird.

Anders sehen die Kunst die Stürmer und Dränger Géricault und Delacroix. Sie formulieren ihr Programm in den Jahren 1819 bis 1824: (Salon 1819: Ausstellung des „Medusenfloßes" von Géricault, 1822: die „Dantebarke" von Delacroix, 1824: das „Massacre von Scio" von Delacroix, im gleichen Salon die revolutionierende Ausstellung von drei großen Werken Constables und anderen englischen Arbeiten). Zuerst nannten wir den 1824 jung gestorbenen Géricault. Es ist schwer zu entscheiden, welchen Einfluß ein volles Ausreifen dieses stärksten aller malerischen Temperamente auf die französische Malerei hätte nehmen können: Es war Delacroix beschieden, die neuen Möglichkeiten der Kunst zu verwirklichen, die sie zusammen geahnt hatten.

Delacroix' Stellung in der französischen Kunst wird besonders klar durch einen *Vergleich mit Ingres*, den man als seinen Gegenpol hinzustellen liebt. Man bezeichnet Ingres als den Klassiker, Delacroix als den Romantiker. Ingres als den Idealisten, Delacroix als den Realisten. Ingres als das kalte, Delacroix als das leidenschaftliche Temperament. Schlagworte täuschen. Der „Klassiker" Ingres hat sein Leben lang mit Vorliebe romantische Stoffe behandelt. Es genügt, an seine zahlreichen Odaliskenbilder zu erinnern, an Werke wie „Francesca da Rimini"; „Ossians Traum"; „Raffael und die Fornarina"; „Don Pedro von Toledo küßt den Degen Heinrichs IV."; „Herzog von Alba in St. Gudule"; „Peter Aretin und der Gesandte Karls V."; „Tod Leonardos da Vinci" u. a. m. Aus diesen Titeln schon erhellt, wie sehr Ingres in seinen Ideen voll und ganz ein Kind seiner Zeit war, wie er dem romantischen Elemente nicht ferner stand als sein großer Nebenbuhler. Es ist anderseits unnötig, die zahlreichen, dem klassischen Ideenkreise ent-

EUGÈNE DELACROIX TIGERJAGD

lehnten Stoffe Delacroix' aufzuzählen. Auch die Schlagworte Idealismus und Realismus können auf die beiden Künstler nicht angewandt werden, wenn Delacroix auch durch seinen Kolorismus die Wirklichkeit treuer zu spiegeln scheint als der Linienkünstler Ingres, so zeugt doch die Reihe von Ingres' Bildnissen, daß er im Grunde genommen der Natur nicht ferner stand als Delacroix. Auch beider Temperamente werden falsch beurteilt: Ingres war Südfranzose im wahrsten Sinne des Wortes: unter seinen festen und strengen Linien ist eine heiße Sinnlichkeit verborgen, die ihm bis in sein höchstes Alter aus den Augen sprühte, während der Skeptiker und Sucher Delacroix der nervöse, kränkliche Sproß einer seit lange zu der hohen Pariser Bourgeoisie gehörenden Familie ist. Was *ihn* sein ganzes Leben lang unermüdlich arbeiten läßt, ist nicht der spontan wirkende Antrieb eines vollblütigen Temperaments, sondern hohe moralische Energie, die ihn allen Leiden und Widrigkeiten zu Trotze an der Inkarnierung des innerlich Geschauten arbeiten läßt. Der Unterschied der beiden ist anders.

INGRES fühlte die stärksten Triebe, doch hat er sich von Anfang eiserner Zucht unterworfen. Ihm ist die Kunst Religion und Norm, er sucht nach dem Urbilde, dem sich Antike und Hochrenaissance genähert hatten. Nach ihm muß das Studium der Natur den Weg zu diesem Urbilde weisen, doch dieses wird nicht auf intuitivem Wege erkannt, vielmehr ist es heilige Pflicht, den Trieb des Schaffens strenger Disziplin zu unterwerfen, damit er den einzig gangbaren Weg richtig einschlägt, sich nicht verleiten läßt. Von Antike und Renaissance geleitet entdeckt er dieses und jenes Mittel, dem Urbilde näherzukommen, dem energisch Lernenden kann der Weg zum Ziele gewiesen werden; ohne harte Schulzucht kann es nicht gefunden werden. Diese Gedanken Ingres' sammelten bald Schüler um ihn, die bei ihm die Unterweisung

dieses Lernbaren in der Kunst suchten. Ihm wie David ist eine große, dauernde Schule gefolgt, deren Werke noch heute leben: in handwerklicher Redlichkeit suchen sie die Formel Ingres' zu entwickeln.

Ganz anders DELACROIX. Er ist Skeptiker. keinen Gott. Er steht allein, muß alles aus sich schaffen und ohne stetes Suchen, Kämpfen, Ringen sinkt seine Kraft. Seine Geistesverwandten sind von gleicher Unabhängigkeit beseelt, doch Ueberlieferung gibt es nicht, alles muß stets von neuem gebaut werden.

EUGÈNE DELACROIX GRIECHENLAND STIRBT AUF DEN RUINEN VON MISSOLUNGHI

Museum, Bordeaux

Für ihn gibt es kein Urbild des Schönen. Die Kunst ist ihm eine Philosophie, in der jeder selbst die Gestaltung seiner Ideen finden muß, und diese Ideen werden um so zwingender, je größer die Kraft, die sie ausspricht. Der Künstler muß seine Welt aus seinem Inneren hervorzaubern, außer ihm gibt es

Das Schaffen ist ein innerer Vorgang im Menschen, unabhängig von äußeren Umständen. Der Künstler ist kein Handwerker, der auf Bestellung arbeitet, der sich außer ihm liegenden Bedürfnissen dienstbar macht. Das seelische Erleben ist zu zart, als daß es sich regeln und knechten ließe.

EUGÈNE DELACROIX

DANTE UND VIRGIL IN DER HÖLLE
(Louvre, Paris)

Auch Art und Weise, wie etwas gemacht wird, ist ziemlich gleichgültig, nur der schaffende Geist ist von Bedeutung. Wenig verschlägt es, ob ein Kunstwerk in allen Teilen gleichmäßig durchgebildet ist, wenn es dafür Stärke der Empfindung hat.

So dachte Delacroix über das Kunstwerk; Seine Skepsis ließ ihn erkennen, daß die bildende Kunst in erster Linie durch Materielles, durch den Reiz von Form und Farbe wirkt. Er selber hat den Gedanken ausgesprochen, daß nur Farbe und Form immer die Grundlage des plastischen Kunstwerkes sein müssen.

Aus einem praktischen Bedürfnis heraus hat Delacroix die Künstler der Vorzeit studiert. Er war ein Sucher: seine Tagebücher sind voll technischer Bemerkungen über Komposition, Farbe und Werte; überall erkennen wir die Sorge, durch solche Vergleiche und Lehren sein Inneres klarer und deutlicher zu erkennen. Fern liegt ihm der Gedanke, eine Fackel

EUGÈNE DELACROIX — CHRISTUS AM KREUZ

Louvre, Paris

Entwicklung des Innenlebens ist ihm alles und so führte ihn sein faustischer Drang zu Literatur und Musik, zu denen er ein tieferes Verhältnis hatte als der naive Ingres. Auch seine Werke lassen dies nachfühlen, doch ist Delacroix deshalb nicht zu einem literarischen Maler geworden, wie so viele seiner Zeitgenossen.

EUGÈNE DELACROIX HAMLET UND HORATIO
Louvre, Paris

vom Vorgänger zu übernehmen, die er dem Nachfolger weiterreichen muß.

Delacroix hat diese praktischen Lehren in erster Linie von Künstlern genommen, die seiner Wesenheit verwandt waren. Seine Werke wie Tagebücher legen uns davon deutlich Rechenschaft ab. Der Meister, der ihn am meisten anzieht, ist Rubens, dessen Bewunderung er in seinem ersten großen Werke, der „Dantebarke", aufrichtig bekannte, den er bis in die Spätzeit nicht minder ehrte. Ein großer Tag in seinem Leben ließ ihn Constable verstehen, den ihm der Freund Bonington näher brachte. Die schnelle Umarbeitung des „Gemetzels von Scio", von der sein Tagebuch erzählt, ist symbolisch für eine innere Umwälzung. Außer diesen beiden Meistern interessieren ihn die Venezianer und Velazquez. Sie alle sind Künstler der Farbe, doch hat Delacroix wohl verstanden (seine dekorativen Werke im Louvre, im Palais Bourbon, in der Deputiertenkammer und in dem jetzt verbrannten alten Pariser Rathause beweisen es), das bunt schillernde Gewand der Koloristik über einen streng und klassisch gebauten Grundkörper zu werfen. Er berührt sich darin mit den Venezianern, in deren Kompositionen gleiche fest beobachtete Gesetze sich unter der reichen Farbe verbergen. Delacroix ist kein phantastischer Kolorist; er war ein Meister in der strengen Gliederung großer Massen.

Zu den genannten Künstlern steht Delacroix nicht in einem Verhältnisse des Schülers zum Lehrer, denen er für das, was er aus dem von ihnen Ueberlieferten gemacht hat, verantwortlich ist; er steht ihnen vollkommen frei gegenüber und hat aus den Anregungen, die sie ihm gaben, etwas Neues geformt, wie sein künstlerisches Schaffen neu und von den äußeren Umständen losgelöst war.

EUGÈNE DELACROIX
BILDNIS VON A. BRUYAS

Museum Fabre, Montpellier

Durch diese Unabhängigkeit eben bekommt der erste Entwurf, die Skizze in Delacroix' Werk eine Bedeutung, wie bei wenigen vorangehenden Künstlern. Gerade in diesen durch kühnen Wurf entstandenen Schöpfungen findet sein Wesen seinen tiefsten Ausdruck, hier kommt sein glühender Kolorismus, der auf einer weisen Beobachtung der Gesetze der Komplementärfarben beruht, zu reichster Entfaltung.

Die Farbe, die Formen und Massen rascher und geschlossener zusammenfaßt, als die mühsam umzirkende Linie, ist für Delacroix das wahre künstlerische Ausdrucksmittel geworden. Diese Vorliebe für die Farbe hat ihm den Vorwurf unkorrekter Zeichnung besonders aus dem Lager Ingres' zugezogen, der sich mit Delacroix ebensowenig wie mit Rubens befreunden konnte. Diese kurzsichtigen Tadler vergaßen, daß die Sprache der Farbe notgedrungen eine andere sein muß als die der Linie, und daß die Farbe das von innen herausmodelliert, was die Linie äußerlich umschreibt.

Delacroix hat Schüler nicht gehabt und doch hat er Schule gemacht. Er war der erste unter den französischen Künstlern des neunzehnten Jahrhunderts, der in der Farbe das entsprechende Ausdrucksmittel für eine rein aus dem Innern entspringende, vom äußeren Bedürfnis losgelöste Kunst erkannte. Die romantischen Künstler dürfen wir kaum als seine Nachfolger bezeichnen, doch leitete er die Reihe der großen Künstler des modernen Frankreichs ein, die alle das Programm der „Kunst für die Kunst" vertraten. Delacroix ist für sie alle der große Emanzipator gewesen, der sie lehrte, sich nur auf sich selbst zu stellen und der so eine große Bewegung einleitete, welche wir erst jetzt allmählich klar überblicken. In diesem Geiste fühlen sie sich alle eins und alle die Erneuerer der modernen Kunst, die Maler von Fontainebleau, Corot, Courbet, Daumier stehen zusammen in der Bewunderung für ihn. Als er im Jahre 1863 starb, wurde wieder eine große Schlacht geschlagen: im „Salon des Refusés" traten Manet, Whistler und Fantin mit ihren ersten großen Werken hervor und begannen damit aufs neue den Kampf um den künstlerischen Individualismus. Fantin Latour vereinigte später seine impressionistischen Freunde auf einem Bilde „Hommage à Delacroix". Es war dies richtig, denn auch der spätere Impressionismus eines Monet oder Renoir wäre ohne den Vorgang Delacroix' unmöglich gewesen.

So leitet Delacroix die große malerische Bewegung in Frankreich während des neunzehnten Jahrhunderts ein, die unter dem Zeichen der rücksichtslosen Befreiung der künstlerischen Persönlichkeit steht und die der Farbe in der Malerei eine neue Bedeutung verlieh.

EUGÈNE DELACROIX — PFERD VOM BLITZ ERSCHRECKT

EUGÈNE DELACROIX
DAS GEMETZEL VON CHIOS

Louvre, Paris

EUGÈNE
DELACROIX

DIE ERMORDUNG
DES BISCHOFS
VON LÜTTICH

WIE ZEITGENOSSEN ÜBER DELACROIX URTEILTEN*)

Wenn Delacroix malt, das ist, wie wenn ein Löwe seine Beute ergreift. Preault

*

Die Kunst bei Delacroix ist mächtig wie eine Stimme aus Dantes Hölle. Rousseau

*

Bei Delacroix finden wir den Riesen neben dem Affen: seine Leidenschaft interessiert uns nicht mehr als seine Unzulänglichkeit. Kraft besitzt er freilich nicht, aber er hat so einen krankhaften Zorn, den man gerne durch wohlwollenden Beifall besänftigt. Couture

*

Das ist ein anderer Kerl als Couture, Delacroix. Seine Arbeitsweise gefällt mir nicht. Aber der Mann weiss was er will und macht sich verständlich. Und das ist schon etwas. Manet

*

Delacroix will ins Institut. Warum nicht? Ich werde für ihn stimmen, aber unter der ausdrücklichen Bedingung, daß er niemals Schüler in der nationalen Kunstschule hat, denn man kann doch wahrhaftig nicht diese Cholera Morbus in den Unterricht bringen! Horace Vernet

*

Das Gemetzel von Chios ist das Gemetzel der Malerei. Gros

*

Wenn ich an Delacroix denke, dann möchte ich alt wie ein Patriarch werden oder später wieder auf die Welt kommen können, um Zeuge zu sein des Entzückens und der Lobeserhebungen, welche er in künftigen Zeiten erwecken wird. Baudelaire

*

Der nächste Beste wird vielleicht vor einem Gemälde von Delacroix ausrufen: „Der kann ja nicht zeichnen!" Sagt vielmehr, daß er nicht zeichnet wie die anderen! Er ist ein großer, großer Könner in seiner Kunst und, was noch mehr wert ist, er ist mit jenem divinatorischen Genie begabt, welches fast immer das Richtige auf den ersten Anhieb findet. Silvestre

*

Da sind gewisse moderne Maler, die einem wie Epileptiker vorkommen: der Maler des Gemetzels von Chios (Delacroix) zum Beispiel. Ingres

*

Delacroix ist ein Adler, und ich bin nur eine Lerche; ich singe meine kleinen Lieder in den grauen Wolken. Corot

*) *Zum Teil dem bei E. A. Seemann in Leipzig erschienenen originellen Buche „Künstlerworte, gesammelt von Karl Eugen Schmidt" entnommen.*

EUGÈNE DELACROIX — LÖWE EINEN HASEN FRESSEND

Louvre, Paris

EUGÈNE DELACROIX LITHOGRAPHIE ZU GOETHES FAUST. DOMSZENE

AUS EUGÈNE DELACROIX' TAGEBUCH*)

Es herrscht das Vorurteil, daß man Kolorist von Geburt sein muß und Zeichner durch Uebung wird; „Nascuntur poetae, fiunt oratores".

* * *

Die malerischen Lizenzen: Jeder Meister verdankt oft ihnen die erhabensten Wirkungen. Das Unfertige bei Rembrandt. Das Uebertriebene bei Rubens. Die Mittelmäßigkeit kann solche Sachen nicht riskieren, sie ist niemals außer sich.

Der Künstler verdirbt also das Bild nicht, indem er es vollendet, nur zeigt er sich, indem er der Auslegung die Tür verschließt, auf das Unbestimmte der Skizze verzichtet, mehr in seiner Persönlichkeit und zeigt die ganze Ausdehnung, aber auch die Grenzen seines Talentes.

* * *

Ex professo überKunst schreiben, Abteilungen machen, methodisch behandeln, Schlüsse ziehen, Systeme aufstellen, um kategorisch zu unterrichten; das ist alles Torheit, verlorene Zeit. — Der geschickteste Mensch kann für die

*) Wir entnehmen diese Aussprüche zum Teil der von Erich Hancke bearbeiteten deutschen Ausgabe des Tagebuchs (Verlag von Bruno Cassirer, Berlin).

andern nur das tun, was er für sich selbst tut, nämlich notieren, beobachten, je nachdem die Natur ihm interessante Objekte darbietet. Bei so einem Menschen wechseln die Gesichtspunkte jeden Augenblick. Die Ansichten ändern sich notwendigerweise. Er soll nicht fürchten, sich zu widersprechen. Man wird mehr Früchte aus einem Ueberfluß an Einfällen, selbst wenn sie sich widersprechen, ziehen können, als aus einem frisierten, eingeschnürten, zurechtgeputzten Werke, bei dem er auf die Form achtete. . . Wenn Poussin in einer ausfälligen Bemerkung sagte, daß Raffael im Vergleich mit der Antike ein Esel war, so wußte er, was er sagte. Er wollte nur die Zeichnung, die anatomischen Kenntnisse beider vergleichen, und da konnte er wohl leicht beweisen, daß Raffael neben den Alten ein Ignorant war.

* * *

Ueber die Autorität, die Traditionen, das Beispiel der alten Meister: Sie schaden ebensoviel wie sie nützen. Sie führen die Künstler irre oder schüchtern sie ein. Sie geben den Kritikern fürchterliche Waffen gegen jede Originalität in die Hand.

* * *

Das erste Prinzip ist das der Aufopferung alles Nebensächlichen. Die Malerei kann nur dann wirken, wenn man der Wirkung das Eine oder Andere opfert, nur kann ich nicht leiden, daß der Künstler uns das als Willkür empfinden läßt. Es gibt sehr schöne Werke, die in übertriebener Weise im Sinne der Wirkung gedacht sind, z. B. die von Rembrandt und bei uns von Decamps. Bei ihnen ist diese Uebertreibung natürlich und beleidigt uns nicht. Ich mache diese Bemerkung beim Anblick meines Porträts des Herrn Bruyas. Rembrandt hätte nur den Kopf gezeigt; die Hände wären kaum angedeutet gewesen, ebenso der Anzug.

* * *

Jean-Jacques sagt mit Recht, daß man die Reize der Freiheit besser malt, wenn man

EUGÈNE DELACROIX — CHRISTUS AUF DEM SEE GENEZARETH

hinter Schloß und Riegel sitzt, daß man eine angenehme Gegend besser beschreibt, wenn man in einer dumpfen Stadt wohnt und den Himmel nur durch eine Luke und durch die Schornsteine hindurch sieht.

* * *

Ich liebe den Bombast bei Rubens, ich liebe seine übertriebenen und hingefeuerten Formen. Ich bete sie an mit der ganzen Verachtung, die mir die zuckersüßen Puppen der Modemalerei einflößen.

* * *

Es gibt einen Maler, der hell malt ohne heftige Kontraste, der das Freilicht malt, das man uns immer als unmöglich hinstellt: das ist Paul Veronese. Meiner Ansicht nach ist er vielleicht der einzige, der das ganze Geheimnis der Natur durchschaut hat. Man braucht ihn nicht gerade nachzuahmen, aber man kann viele Wege verfolgen, an denen er gleichsam Fackeln aufgestellt hat.

* * *

Der Künstler muß die Natur zwingen, durch seinen Kopf und durch sein Herz zu gehen.

* * *

Wenn man die Natur ohne den Einfluß der Meister studiert, muß man einen viel größeren Stil erlangen.

* * *

Ein Kunstwerk würde niemals veralten, wenn es allein das Gepräge einer wahren Empfindung trüge; die Sprache der Leidenschaft, die Bewegungen des Herzens sind immer dieselben. Die Effektmittel, die aller Welt zu Gebote stehen, die im Moment, wo das Werk komponiert wurde, in der Mode waren, drücken dem Werke unvermeidlich den Stempel des veralteten auf und verdunkeln manchmal die größten Schönheiten.

MÜNCHNER KUNSTSCHAU

Von der starken und eigenartigen Kunst der zeitgenössischen Schweiz legte eine Ausstellung Zeugnis ab, die von der Galerie *Heinemann* veranstaltet wurde. Es handelte sich freilich nur um ein Segment der Schweizer Künstlerschaft, denn nur die in München lebenden Maler und Bildhauer schweizerischen Stammes hatten sich zusammengefunden, aber der Eindruck eines Gesamtbildes blieb dennoch bestehen, da man Werke sah, die so vortreffliche Künstler zu Urhebern haben wie W. L. LEHMANN, C. TH. MEYER-Basel, BURI, BALMER, HANS BRÜHLMANN (von dem man wohl noch besonders viel erwarten darf), FRITZ KUNZ, ALFRED MARXER (der uns mit seinen Stilleben vor kurzem auch in einer Separatausstellung bei Zimmermann begegnete), PARIN, OSSWALD, THOMANN, VÖLLMY, WÜRTENBERGER und — alle überragend, der Führer der schweizerischen Künstlerschaft — ALBERT WELTI. Von ihm war zwar keines seiner Hauptwerke zur Stelle, aber was wir an „Schnitzeln" zu sehen bekamen, war immer noch interessant genug, namentlich soweit es sich um die Entwürfe zu seiner „Landsgemeinde" handelt, dem großen Fresko, mit dem Welti einen Saal im Bundesratspalast in Bern schmücken soll. — Auch KARL HOFER ist ein Schweizer, ein sonderbarer Künstler, der eigenbrödlerisch seinen mir unklaren Zielen entgegenstrebt. Er ging von Hodler aus, kokettierte eine Zeitlang mit Cézanne und läßt sich jetzt — wie seine Kollektion in der „*Modernen Galerie*" lehrt — einem Zug der Zeit folgend, mit den alten Meistern ein. Er wirft feurige Blicke auf Tintoretto und Greco, und ein Bild wie seine „Grablegung", das Hauptstück der Serie, hat kompositionelle Anklänge an römische Cinquecentisten. Ich bin begierig, wo Hofer, der merkwürdigste und vielleicht — so man darin nicht zuviel Widerspruch erblickt — persönlichste Eklektiker, enden wird. — Im *Kunstverein* ging es all die Zeit über sehr brav und gesittet her. Die sogenannte Prinzregenten-Jubiläums-Ausstellung vermittelte durch meist etwas zu miniaturhaft geratene Bildchen immerhin einen ungefähren Ueberblick über den Stand der Münchner Kunst vor zwanzig Jahren: der Schwerpunkt dieser Ueberschau lag in den gezeigten graphischen Arbeiten, unter denen eine Handzeichnung Leibls durch ganz glänzende Qualität auffiel. Von den sonstigen Kollektionen, die es im Kunstverein zu sehen gab, hebe ich die Serie CHARLES VETTERS hervor: dieser Künstler malt in fröhlicher Buntheit, etwas plakatartig draufgängerisch, Münchner Veduten. Schade, daß sie nicht etwas luftiger sind, so etwa wie Pissarros Pariser Stadtbilder. Vieles klebt und ist schwer bei Vetter. Ich gebe aus diesem Grund seinen Interieurs, die ja der Luftmalerei eher entraten können, den Vorzug. Hier, wo der Künstler besonders auf Tonwirkung arbeiten kann, scheint sein eigentliches Feld zu sein.

G. J. W.

DIE DRITTE AUSSTELLUNG DER BERLINER „NEUEN SECESSION"

Rund ein halbes Hundert Bilder führen die Mitglieder der Neuen Secession dem Publikum vor, das ihren Bestrebungen bisher wohl wenig Liebe gezeigt hat. Das ist begreiflich, denn es gehört schon ein bißchen guter Wille dazu, in diesen gelegentlich recht ungebärdigen Werken die Absicht ihres Schöpfers herauszulesen. Auf jeden Fall ist mit einer Generalverdammung nichts getan, die ist immer billig und fällt doppelt auf den Voreiligen zurück, sobald sich aus dem vermeintlichen Unsinn jugendlich aufstrebender Kräfte hier und da eine künstlerische Persönlichkeit deutlicher heraushebt. Eine Anzahl der Sachen, die es diesesmal zu sehen gibt, sind überhaupt gar nicht so verblüffend in ihrer Erscheinung, sie schließen sich deutlich genug an Bilder bekannter moderner Maler an. Ich denke dabei an HAROLD BENGEN, einen sympathischen Koloristen und guten Zeichner, aus dessen „Mädchen am Strande" die Erinnerung an Ludwig von Hofmanns ältere Zeit erkennbar ist, oder an WALTER HELBIG, dessen wirksame Schweizer Landschaft aufs stärkste von Hodler beeinflußt ist. Einer der älteren Vertreter der neo-secessionistischen Tendenzen, CHRISTIAN ROHLFS, hat ein Blumenstück,

EUGÈNE DELACROIX — DER SCHIFFBRUCH DES DON JUAN

Louvre, Paris

einen „Weg" und ein Feld mit Garben ausgestellt, eigenartig im Ausschnitt, aber nicht gerade anregend als Proben einer weitere Entwicklung verheißenden starken Persönlichkeit. In der Beziehung gibt PECHSTEIN ungleich mehr, der in seinen Stilleben etwas stark auf grobe Farbkontraste gestellte Kombinationen, in seinen Bildnissen aber wirklich packende, in ihrer Innerlichkeit herausgebrachte Menschen zu geben versteht. Pechstein, der ja zweifellos sein gelegentlich einmal gar zu arg durchgehendes Temperament zu mäßigen wissen wird, ist entschieden die stärkste Begabung in diesem Kreis. Dagegen enttäuscht EMIL NOLDE, der in letzter Zeit Vielgenannte, diesmal wohl auch seine treusten Anhänger. Was sein unbeschreiblich verklexter und formloser „Christus in Bethanien" bedeuten soll, ist kaum erfindlich, er erscheint als reiner Akt der Willkür.

Auch die Bilder einiger anderer Maler lassen ganz und gar das Zwingende vermissen, das „So und nicht anders", sondern zeigen sich als das was sie sind, nämlich als oberflächliche, auf grobe Aeußerlichkeiten gestellte Nachbetereien eines Gauguin, Hodler, Cézanne, die aber ganz erheblich anderes in ihrer Kunst gewollt und erreicht haben. An gesuchter Primitivität, götzenhaften, roh zusammengesetzten Figuren, deren Anstrich (man kann da kaum von Kolorit reden) sich zwischen den ungemischtesten Tönen, einem Paprikarot oder Schwefelgelb bewegt, leisten ERICH HECKEL und E. L. KIRCHNER, beide in Dresden, Erkleckliches. MORITZ MELZER läßt dagegen in einer zwar gleichfalls höchst willkürlich gemalten, aber mit gutem Geschmack und einem gewissen Verständnis für den Freskenstil gezeichneten Figurenkomposition sowie in kleineren, ganz amüsanten Straßenbildern auf eine vielleicht aussichtsreichere Zukunft schließen. OTTO MUELLER in Steglitz stellt zwei geschmackvolle und in ihrer dekorativen Wirkung recht sympathische Porträts sowie einen Frauenakt aus, ARTHUR SEGAL bemüht sich in einer merkwürdigen Farbentechnik, die ein Mosaik aus langen, fadenartigen Strähnen aufweist, nicht ohne Erfolg, besonders starke „orientalische" Effekte zu erzielen, GEORG TAPPERT führt einige Aktfigurenbilder vor, die nicht übel sind, und BARTHOLDT ASENDORPF bringt ein etwas farbenschweres Selbstbildnis sowie zwei Strandbilder, die auf einen dunklen graublauen Ton abgestimmt sind. Mit den gar zu sehr à la Cézanne gehaltenen Stillleben CÉSAR KLEINS, den recht äußerlichen Arbeiten von H. RICHTER, F. ROSENKRANZ und den wirksamen aber farbig sehr rohen Werken SCHMIDT-ROTLUFFS vermag ich mich dagegen weniger zu befreunden.

J. SIEVERS

AUS DEN BERLINER KUNSTSALONS

In den Kunstsalons hat es in letzter Zeit eine fast übergroße Zahl von Veranstaltungen sehr verschiedenen Wertes gegeben. Zu den interessantesten Darbietungen zählt eine Kollektion GAUGUIN'scher Bilder, die *Gurlitt* zeigte, Werke reli-

EUGÈNE DELACROIX — DIE BEIDEN FOSCARI

Museum Condé, Chantilly

giösen Genres, Motive aus der Bretagne und aus Tahiti, der letzten Heimat des Franzosen. Sie beweisen, daß der Maler seine unvergleichlich eigenartige Koloristik, seine Fähigkeit in ganz besonders feinen Kombinationen z. B. ein Blau, ein Braun und ein Gelb zusammenzustellen, eigentlich schon von Frankreich in die Tropenwelt mitbrachte, deren Glut und Farbenpracht seinen Bildern dann freilich erst die ganze sinnliche Schönheit gab. — PAUL COHEN in London erschien in doppelter Gestalt: einmal als der Maler nachtdunkler aber interessanter Londoner Bilder, in denen auf jedes Detail verzichtet war, und dann in einer Reihe von Miniaturen, als ein orientalischen Stilformen und moderner europäischer Illustrationskunst sklavisch nachgebender Eklektiker. — *Cassirer* brachte wieder einmal eine Anzahl klassisch-französischer Meisterwerke, darunter einen hervorragenden DEGAS, der einen Bühnenausschnitt mit farbig ganz köstlich gemalten Tänzerinnen über die Köpfe der Orchestermusiker hinweg gab, dann eine kleine Kollektion von HODLER, darunter zwei neue Versionen des vielbewunderten „Holzhackers", die aber hinter der ersten Fassung zurückzustehen scheinen, besonders aber verschiedene wuchtig-harte Schweizer Landschaften. Eine KALCKREUTH-Sammlung hinterließ einen zwiespältigen Eindruck, war doch die überwiegende Zahl der Bilder von einer wenig erfreulichen Trockenheit und Zähigkeit der Malerei, von der er sich am ehesten in einem frischen, derbkräftigen Hafenbild freimachte. Einige UHDES, meist das Motiv der „Engelmodelle" behandelnd, erinnerten schmerzlich an den

EUGÈNE DELACROIX PARKSZENE (SKIZZE)
Sammlung Otto Ackermann, Paris

Verlust den Deutschland erst eben durch den Heimgang des Meisters erlitten hat. — Ein junger amerikanischer Künstler, MAURICE H. STERNE, der sich wohl viel mit den nur im Umriß gezeichneten Akten Rodins abgegeben hat, ließ eine an dieses Vorbild stark gemahnende Reihe von Figurenzeichnungen sehen. — Der Landschaftsmaler und Porträtist ARTHUR RATZKA, der bei *Amsler & Ruthardt* ausstellte, hat unendlich süße und geleckte Bilder gemacht, just von jenem Genre, das dem großen Publikum leider ganz besonders gefällt.

Eine Gedächtnisausstellung bei *Schulte* für den verstorbenen AUGUST NEVEN DU MONT, dem an dieser Stelle vor kurzem eine ausführliche Arbeit gewidmet war, ließ die vornehme, geschmackvolle Art des Künstlers erkennen, der in kleinen, feinen und zurückhaltenden Porträts gleichermaßen wie in Jagd- und Sportbildern eine ganz persönliche Note gefunden hatte. An der Porträtkunst, die ja leider heute in unserem Vaterlande noch recht im Argen liegt, hatte sich innerhalb der gleichen Veranstaltung wieder so mancher versündigt, den man besser mit Stillschweigen übergeht. Desto lieber erwähnt man einige ausgezeichnete Arbeiten EUGEN SPIROS, KALCKREUTHS prächtiges Predigerbild (Pfarrer D. Scholz von St. Marien) und ein farbenschönes Damenbild JULIE WOLFTHORNS. SCHUSTER WOLDANS Porträts litten unter der etwas theatralischen Aufmachung ebenso wie der glatten, an Porzellanbilder erinnernden Malerei. — Eine Kollektivausstellung von Werken des Malers PAUL SCHAD-ROSSA, die *Keller & Reiner* veranstaltete, vermittelte die Bekanntschaft mit einem begabten, aber von einem scharfen persönlichen Ausdruck noch weitentfernten Künstler, der vielleicht in einem oder dem anderen Bildnis (ich nenne das des Ehepaars Busoni) noch am meisten zu geben vermag. — In das Gebiet der Graphik führen *Charles de Burlets* kleine Ausstellungen, die in letzter Zeit hübsche Kollektionen von Handzeichnungen, Radierungen und Lithographien von LEGROS, SHANNON und ISRAËLS brachten.

J. SIEVERS

JULIUS MEIER-GRÄFES „HANS VON MARÉES“

Es ist keineswegs erstaunlich, wenn heutzutage Kunsthistoriker und Aesthetiker mit Vorliebe bei der Betrachtung und Ergründung französischer Künstler und Kunstwerke verharren, wenn sie an den Leistungen des Kunstvolkes par excellence die Produkte der deutschen Künstler messen. Es kann uns solches Gebaren am wenigsten bei Julius Meier-Gräfe wundern, denn sein Impuls und sein Temperament haben etwas spezifisch Romanisches, und ein langer Aufenthalt in Paris trug wohl auch das Seinige zur intensiven Entwicklung dieser Erscheinungen bei. Nun hat aber J. Meier-Gräfe, nachdem er in vielen Werken das Hohelied von der französischen Kunst gesungen und nur beiläufig einmal auch zur deutschen Kunst das Wort ergriffen hat, einem durchaus unfranzösischen Künstler ein literarisches Denkmal gesetzt, das an Umfang und Charakter seinesgleichen in der zeitgenössischen Kunstliteratur nicht hat. Ich gestehe, daß ich dem Marées-Werk Meier-Gräfes *) mit einigem Bangen entgegensah. Ich fürchtete, daß der Autor aus Marées so etwas wie einen deutsch-italienischen Puvis de Chavannes machen werde, daß Greco, Tintoretto und andere modische Säulenheilige der älteren Kunstgeschichte zu ihm in Relation gebracht würden, daß wieder einmal einer, den wir hochachten, vom Throne gestoßen werden müßte, um nach Meier-Gräfes Brauch Platz für Marées zu gewinnen. Nichts von alledem ist in die Erscheinung getreten. Das Buch ist treu und ehrlich und bleibt beim Thema. Es ist in der Form der Biographie geschrieben, es ist ohne alle überflüssigen Exkurse. Nach Art der Lamprechtschen historischen Methode ist viel Wert auf Milieuschilderung gelegt. Das will sagen: Marées wird nicht als der Beherrschende seiner Umwelt hingestellt, sondern die ausführliche Schilderung seiner Umgebung, seiner Freunde und der äußeren Umstände seines Lebens soll zeigen, wie aus ihm die Verhältnisse einen Künstler seiner Art schufen, seine besondere Charakterfarbe natürlich vorausgesetzt. Das ist außerordentlich wertvoll bei einer Künstlerpersönlichkeit wie Marées, bei dem die fertigen Kunstwerke seiner Hand (ist denn überhaupt eines dieser Werke im Sinne des Künstlers »fertig«?) nie seine letzten Intentionen geben, bei dem es viel wichtiger und fruchtbarer ist, den Künstler als sein Werk zu analysieren... Diese Schilderungen des Milieus sind Meier-Gräfe ausgezeichnet gelungen, sie haben — ich kann das besonders bei den Münchner Kapiteln nachprüfen — historisches Kolorit und verlieren sich bei aller Fülle der Details nie in Anekdotenhaftigkeit, sondern ergänzen und bauen auf, Zug um Zug, eine ganze Persönlichkeit. Die Biographie, die sich überdies in stilvoller Noblesse nie ins rein Menschliche verliert, sondern immer den Künstlermenschen im Auge behält, wird ergänzt durch einen Briefband, in dem mir namentlich die Briefe Marées' an Konrad Fiedler und Adolf Hildebrand kunstgeschichtlich bedeutsam erscheinen; was Marées an seinen Bruder Georg schrieb, gibt sich mehr als documents humaines. Diese Briefe füllen fast einen (dritten) Band, er wird nur noch zur Aufzählung der teilweise im Auszug wiedergegebenen, sehr ausführlichen Bibliographie benutzt. Den vollständigen, reich und gut illustrierten Oeuvrekatalog, der mit peinlicher Akribie bis zum letzten Skizzenblatt tausend Nummern aufzählt, umschließt ein eigener (zweiter) Band, der an dieser Stelle schon besprochen wurde. — Alles in allem bilden die drei Marées-Bände ein Hauptwerk zeitgenössischer deutscher Kunstgeschichtschreibung von solch hohem wissenschaftlichen Ernst und von solch liebevoller Andacht zum Gegenstand, daß man nur wünschen kann, auch andere deutsche Künstler von ähnlicher Bedeutung in dieser Weise kritisch und historisch gewertet zu erhalten.

G. J. WOLF

*) Drei Bände, erschienen in München bei R. Piper & Co., 1909/10. Preis gebunden 75 M.

ZUR WIEDERERÖFFNUNG DER STÄDTISCHEN GEMÄLDEGALERIE ZU WIESBADEN

Der 26. März bedeutet einen freundlichen Markstein für das Kunstleben in Wiesbaden, weil an ihm die Räume der Städtischen Gemäldegalerie, die längere Zeit geschlossen geblieben waren, wieder zugänglich gemacht wurden. Da die Stadt sich der preußischen Regierung gegenüber verpflichtet hatte, spätestens im Jahre 1907 mit dem Neubau eines Museums zu beginnen, hatte der Nassauische Kunstverein, dem die Verwaltung der Gemäldegalerie obliegt, keine Veranlassung, auf das alte Gebäude noch

EUGÈNE DELACROIX
MEDEA

Museum, Lille

größere Kosten zu verwenden. Nachdem nun aber der Verkauf des alten Gebäudes Tatsache geworden und zugleich als Termin für Vollendung des Neubaues das Jahr 1915 festgelegt ist, mußte man darauf bedacht sein, innerhalb dieser Zeit die Räume noch behaglich einzurichten. Das wurde dadurch möglich, daß die Galerie in dem auf einer Anhöhe in der Nähe des Kurhauses gelegenen Paulinenschlößchen mehrere Säle zur provisorischen Unterbringung eines Teils ihrer Schätze zugewiesen erhielt. So konnte die Entfernung etwa der Hälfte der Bilder bewirkt werden. Der Landschaftsmaler Hans Völcker-Wiesbaden wurde mit der Erneuerung der Galerie und mit dem Umhängen der Bilder betraut. Beides ist ihm ausgezeichnet gelungen. Die Bestände des Kunstvereins, die der jährlichen Verlosungen wegen starkem Wechsel unterworfen sind, haben im Eintrittszimmer Platz gefunden. Im zweiten Saal, in Rot, findet man die Hauptwerke der älteren zeitgenössischen Malerei: Oswald und Andreas Achenbach, Sohn, Hiddemann, Peter Becker, Oeder usw., sowie die beiden Wiesbadener Künstler Knaus und Kaspar Kögler. Der dritte, grün gehaltene Raum, bietet die Werke der alten deutschen, niederländischen, französischen und italienischen Schulen. Der vierte Hauptsaal, in Violett, enthält die Hauptstücke moderner zeitgenössischer Malerei, die teils aus den Mitteln der Galerie gekauft, teils von Privaten geschenkt oder von der Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst überwiesen worden sind. Da findet man Thoma, Schönleber, Trübner, Max Liebermann, Hölzel, Kühl, Scholderer, Zügel, Lugo und viele andere Namen von gutem Klang. Die beiden bisher letzten nach hinten gelegenen Zimmer sind durch Entfernung einer Zwischenwand zu einem Saal erweitert worden, dessen Wände fortan für die wechselnden Ausstellungen des Kunstvereins frei bleiben sollen. Mit einer gewählten Kollektion von Bildern Stadlers, Trübners, Zügels, Segantinis und anderer Großmeister wurde dieser neue schöne Saal würdig eingeweiht. E. L.

PERSONAL-NACHRICHTEN

DRESDEN. Dem Maler und Radierer HANS UNGER wurde vom Großherzog von Hessen der Professortitel verliehen.

MÜNCHEN. Anläßlich seines 90. Geburtstags hat der Prinzregent den Professortitel verliehen: den Malern FRANZ GRÄSSEL, HEINRICH KNIRR, GEORG SCHUSTER-WOLDAN, HERMANN STOCKMANN und dem Bildhauer JULIUS SEIDLER.

STUTTGART. Dem Maler ROBERT WEISE ist der Professortitel verliehen worden.

GESTORBEN: In Frankfurt im Alter von 51 Jahren der Bildhauer JOSEF KOWARZIK, Schöpfer zahlreicher künstlerischer Medaillen, eines Monumentalbrunnens im Römer zu Frankfurt, einer Büste Hans Thomas in der Karlsruher Kunsthalle und anderer vorzüglicher Porträtbüsten.

EUGÈNE DELACROIX DIE FANATIKER VOR TANGER

Redaktionsschluß: 28. März 1911 Ausgabe: 13. April 1911
Herausgeber: F. SCHWARTZ. Für die Redaktion verantwortlich: P. KIRCHGRABER. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G. Sämtlich in München

Nach einer Radierung aus dem Verlag von E. A. Seemann, Leipzig

JOSEPH UHL
MÄDCHENBILDNIS (RADIERUNG)

KUNST

RUDOLF SCHRAMM-ZITTAU AUFFAHRT ZUR MÜNCHNER AUSSTELLUNG

Frühjahr-Ausstellung der Münchner Secession

DIE FRÜHJAHRAUSSTELLUNG 1911 DER MÜNCHNER „SECESSION“

Von Georg Jacob Wolf

Im alljährlichen Ausstellungsprogramm der „Secession“ ist die Frühjahrausstellung hergebrachtermaßen das Schmerzenskind. Als man vor etwa zehn Jahren zu dieser Institution schritt, diente sie ausschließlich den großen Sommerausstellungen, die viele internationale Gäste sahen, zur Entlastung. Blättert man in den Katalogen der Frühjahrausstellungen von 1900 und 1901, so begegnen einem kleine Kollektionen neuer Werke von Uhde, Habermann, Ludwig von Hofmann und anderen erprobten älteren Heerführern der „Secession“. Erst allmählich entwickelten sich diese Frühjahrausstellungen zu Sonderveranstaltungen der secessionistischen Jugend, die hier, nach lebhaften Auseinandersetzungen im Rat der „Secession“, von den Gereifteren abgesondert, allein auf den Plan trat. Das war ein paar Jahre lang ganz hübsch und interessant, aber es stellte sich bald heraus, daß diese Jugend eigentlich schon zu repräsentativ malte, als daß sie noch Jugend im Sinne der Unbesorgtheit, des Ueberschäumens, des Sprudelns und Schöpfens aus einem unversiegbaren Born genannt werden konnte. Auch dieser secessionistische Nachwuchs — das mußte man rasch einsehen lernen — kam generell nicht über die Linie des guten Durchschnitts herauf, er vermochte das Interesse nicht dauernd zu fesseln und mit diesen jugendlichen, nur-jugendlichen Frühjahrausstellungen war es also wieder nichts. Da erfand man etwas Neues: zur jungen Ma-

ADOLF THOMANN — WALLISER TRAGSTIER

Frühjahr-Ausstellung der Münchner Secession

lerei fügte man die Graphik der Aelteren. Zügel, Habermann, Samberger, Hayek, Heyden, Diez und wie sie sonst noch heißen, die sich für den Plan gewinnen ließen, kramten versteckte Köstlichkeiten aus ihren Zeichenmappen, und man lud wohl auch zuweilen einen illustren Gast, wie Frank Brangwyn, zu diesen graphischen Kollektivausstellungen ein.

Bei dieser Komposition der Frühjahrausstellungen ist es im großen und ganzen geblieben. Allerdings entzieht es sich dem Blick des Kenners nicht, daß mit der heurigen Frühjahraustellung der „Secession“ wieder so etwas wie eine Veränderung der Marschroute sich ankündigt. Einmal insoferne, als die graphischen Kollektionen zum größten Teil von auswärtigen Künstlern bestritten werden oder von solchen Münchnern, die außerhalb des Verbandes und der künstlerischen Richtung der „Secession“ stehen. Sodann aber, weil hinsichtlich der malerischen Werke die Jury heuer von verblüffender Liberalität gewesen ist. Sie hat um etwa hundert Gemälde mehr aufgenommen als sonst, hat neue Leute zu Wort kommen lassen und die äußere und innere Repräsentanz der Bilder weit weniger als sonst zum alleinigen Wertmesser erhoben. Der Effekt ist ein durchaus erfreulicher: es pulsiert wieder einmal frisches Leben, wo wir sonst ein melancholisches Jungmännertum zu finden gewohnt waren. Da es gut so ist, so bin ich der Mühe überhoben, den Gründen solcher Sinnesänderungen der Secessions-Gewaltigen nachzuforschen. Daß ein gewisses unbehagliches Gefühl, man könnte durch übertrieben strenge Aufnahmebedingungen der „Juryfreien“ immer mehr Leute, und vielleicht auch einmal ein paar Tüchtige, in die Arme treiben, an dieser Sinnesänderung sehr maßgebend beteiligt gewesen, scheint mir absolut nicht ausgeschlossen.

Hält man unter den etwa dreihundert Gemälden der Ausstellung Umschau, so begegnen

RUDOLF MÜLLI RASTENDE SOLDATEN

Frühjahr-Ausstellung der Münchner Secession

einem trotz des Prinzips der „offenen Türe“ viele, deren Urheber längst unsere Vertrauten sind, und die sich nicht mehr gut zur Jugend zählen lassen. Selbst HABERMANN und HERTERICH, WINTERNITZ und MEYER-BASEL, TOOBY und DAMBERGER, NISSL und E. WOLFF, bewährte Meister mit gestandenen Leistungen, sind mit Proben ihrer Hand zur Stelle: es scheint eben manchem von ihnen zur zweiten Natur geworden zu sein, sich als Aussteller wenigstens als einen ewig Jungen, als Frühlingsmann ohne Ende zu fühlen. Den Vorteil haben allerdings wir: an diesen handwerklich durchaus fertigen, aus einer gereiften Kunstanschauung hervorgegangenen Arbeiten können wir als an untrüglichen Wertmessern die Arbeiten der Jüngeren einschätzen. Manchem von diesen, mag er sich noch so rabulistisch gebärden, ist solche gereifte Nachbarschaft gefährlich: bei dieser Ausstellung kann man es wieder einmal erleben, daß ein sogenanntes „stilles Bild“, eines, das aller äußeren Effekte enträt, die tollsten Farbenrevolutionen, die ihm zur Rechten wie zur Linken toben, niederhält, daß es vermöge innerer Qualitäten die sensationell aufgeputzten Nachbarn totschlägt. Bei

KAISERS Landschaften (Abb. S. 372), die farbig äußerst maßvoll sind und sich auch vor jeder bizarren Naturstilisierung hüten, kann man diese starke Wirkung von innen heraus besonders deutlich wahrnehmen, ähnlich bei THOMANNS kosmischen Naturbildern, die Menschen und Tiere aufs glücklichste mit der Landschaft — zumeist mit Motiven aus des Künstlers schweizerischer Bergheimat — in Beziehung setzen (Abb. S. 362). Die umfangreiche Kollektion Thomanns zeigt die neuen Wege, welche die Tiermalerei nach Zügels Vorbild (auch Thomann ist einer seiner Schüler) eingeschlagen hat: so wenig das Tier Staffage in der Landschaft sein soll, ebensowenig darf die Landschaft nur als blasser Gobelin den Hintergrund abgeben; eins bedingt vielmehr das andere, und die Natur umfängt gleichsam als genetrix das Tier, wie andererseits das Tier auf seinem „mütterlichen Grund“ stehen muß, um jene schöne Selbstverständlichkeit zu besitzen, die allem Organischen eigen ist, und die Goethe eine Manifestation geheimer Naturgesetze nennt ... Es fällt mir in diesem Zusammenhang PIETZSCH ein, dessen landschaftliche Malerei eigentlich nichts anderes ist als ein Suchen nach Erkenntnis der natürlichen Konstruktion, die in jeder Landschaft

HERMANN GROEBER HOCKENDER AKT (ZEICHNUNG)
Frühjahr-Ausstellung der Münchner Secession

JOSEF VAN BRACKEL WINTER

Frühjahr-Ausstellung der Münchner Secession

steckt, und der glaubt, um diesen Preis aller landschaftlichen Poesiehaftigkeit entraten zu können. Kommt Pietzsch auch einmal bei seinen schwedischen, korsischen und florentinischen Landschaften hinter jene spezifischen Konstruktionsschönheiten der Natur, die er im heimischen Isartal so sicher erkannt hat, so ist er vielleicht der monumentale Landschafter von universeller Bedeutung, dessen wir schon lange harren. Er wird dann sozusagen in der Synthese das vereinigen, was lyrischere Naturen wie Bauriedl, Schmid-Fichtelberg, Beda, Lamm, Bürgers u. a. mehr analytisch uns vermitteln. Ich schätze an Pietzsch, daß er diesen monumentalen Zielen mit eigenen Kräften zustrebt; man hat es leichter, wenn man wie MARIE CASPAR-FILSER sich der Farbenskala eines berühmten Franzosen bedient und seine Landschaft solchermaßen technisch konstruiert, statt das in der Landschaft selbst gegebene Farbenensemble als koloristischen Ausgangspunkt zu nehmen. Aehnlich wie Pietzsch verdient SCHRAMM-ZITTAU seiner koloristischen Selbständigkeit wegen ein Extrakompliment. Er sieht und malt außerordentlich farbig, wie früher sein Federvieh, so jetzt seine Stadtbilder (Abb. S. 361). Ich zweifle nicht, daß Schramm-Zittau durch Claude-Monet und Pissarro zu diesen Stadtbildern angeregt worden ist, aber ich kann feststellen, daß er von ihren eigenartigen Farbakkorden keinen übernahm; höchstens in der pikanten Flimmerlichtbehandlung haben sie ihn beeinflußt. Sieht man sich das lebhaft bewegte Straßenbild Schramms auf dieser Ausstellung an und hält man sich eines von Pissarros Boulevard-Bildern vor, so wird einem der fundamentale Gegensatz der Künstler, der zugleich das Dokument für Schramms Selbständigkeit ist, ohne weiteres klar: hie germanischer, hie romanischer Geist . . .

JULIUS SEYLER — AUSZIEHENDE FISCHER
Frühjahr-Ausstellung der Münchner Secession

Vieler Einzelheiten, über die ich, diesen gleich, ein paar Worte sagen möchte, kann ich leider nur kurze Erwähnung tun, über anderes, obschon von schöner Qualität, muß ich ohne ein Wort hinweggehen, sollen diese Anmerkungen nicht ein Kommentar zum Katalog werden. ULRICH HÜBNER, JOSSE GOOSSENS (Abb. S. 374), dessen bestrickender Kolorismus einen sofort gefangen nimmt, MAX SLEVOGT, der feine, kleine Aquarelle zeigt, der graziöse KARL WALSER, C. J. MAKS, ein sehr geschickter und geschmackvoller Holländer (Abb. S. 377), JOSEF

VAN BRACKEL (Abb. S. 365), dessen Schneelandschaft von rührender Zartheit ist, kamen als auswärtige Gäste — ein Münchner Gast, in unserer „Secession“ sozusagen ein Fremder, obwohl er seiner malerischen Richtung nach zu ihr gehört, ist HERMANN SCHLITTGEN (Abb. S. 379). Den offiziellen Münchner Ausstellungen ist thematische Vielseitigkeit bekunden. Ein Stillleben (vielleicht die stärkste der gezeigten Arbeiten), ein Figurenbild und eine Landschaft, knapp an der Grenze des Stadtbildes, bietet er uns dar — alle drei mit koloristischer Sinnenfreude und mit dem gestaltungsfrohen Schmiß eines überlegenen Könners herunter-

JOHANN SCHULT — DAS ROTE MIEDER

Frühjahr-Ausstellung der Münchner Secession

Schlittgen seit Jahren mit unverkennbarer Absichtlichkeit ferngeblieben, und finden die Münchner auch allwöchentlich seine Zeichnungen in den „Fliegenden“, so mußten sie bisher doch nach Berlin fahren, wenn sie eines seiner Gemälde sehen wollten. Man begrüßt es daher mit Freuden, daß uns Schlittgen nun gleich mit drei Bildern aufwartet, die seine gemalt. Es ist erstaunlich, daß Schlittgen, der so viel illustriert, jede illustrative Pointe aus seinen Gemälden zu eliminieren weiß, daß er so ausgesprochene „Kunst an sich“ zu geben hat. Bei den Aquarellen RIETHS und selbst bei einzelnen Stücken OBERLÄNDERS (allerdings nicht bei seinen köstlichen Landschaftsaquarellen, von denen unten noch die

Rede sein wird) ist der illustrative Zug viel weniger vermieden (Abb. S. 375); selbst LICHTENBERGERS kleine, weiche Aquarelle erzählen etwas zu viel von Lampionnächten und spanischen Tänzerinnen, von Pierrots und Kolombinen. Ein ganzer Wurf indessen gelang Lichtenberger mit seiner Theaterszene, einem Stück von brillantestem Kolorismus, das alle hellen, lichten Farben in die Mitte setzt und sie mit einem fein differenzierten, warmen Braun völlig umschließt . . . SEYLERS Fischerbilder, die sich namentlich durch ihre vorzügliche Wassermalerei auszeichnen (Abb. S. 366), die warmen, lebensnahen Figurenstücke von E. VON HALLAVANYA (Abb S. 368), ROLOFFS zierliche, schlanke Mädchenakte, die so absonderlich in der Farbe sind (Abb. S. 370), und KÜHNS verträumte Interieurs (Abb. geg. S. 368) sieht man sich mit viel Ergötzen an; Bewunderung für die eminente koloristische Kultur seines Malers ringt uns ein kleines Blumenstilleben von THEODOR HUMMEL ab: welch Lärmen möchte wohl um dieses entzückende Bildchen sein, wenn es ein modischer Franzose gemalt hätte!

Die Künstler, von denen bisher die Rede war, erfreuen sich zumeist schon längst einer mehr oder minder ausgedehnten Bekanntschaft; die, von denen ich im folgenden zu sprechen habe, sind im Gegensatz dazu bisher wohl nur jenen bekannt geworden, die in den Ateliers der Akademie, in Schülerausstellungen und bei den Einzelwerken in den Wochenausstellungen des Münchner Kunstvereins eifrig Umschau halten. Ich setze von den Künstlern dieser Spezies mit Bedeutung zwei Namen an die Spitze: RUDOLPH MÜLLI und JOHANN SCHULT. Beide Künstler sind aus der Schule Angelo Janks hervorgegangen und sie machen ihrem Meister alle Ehre. Mülli hat mit seinem großen Militärbild „Manöverrast“ (Abb. S. 363), das als Ganzes kompositionell gut gelungen ist, noch mehr aber durch ausgezeichnet gemalte Details besticht, seinerzeit den ersten Preis in einer akademischen Konkurrenz erworben. Ich sah das Gemälde damals in der Münchner Akademie, noch frisch und naß, und war betroffen von soviel Gestaltungskraft bei einem ganz jungen Künstler; ich sah das Bild zum zweitenmal im Palais Cinquantenaire in Brüssel, wo es sich in sehr illustrer internationaler Gesellschaft tapfer hielt, und begegne ihm hier zum drittenmal, ohne daß meine Freude an dieser kraftvollen Arbeit irgendwie beeinträchtigt werden könnte. Im Gegenteil: heute, wo die Epidermis der Farbe schon ein wenig zusammenwächst, erscheint mir das Bild fast noch eindrucksvoller. Auch was sonst von Mülli zu sehen ist, bestätigt das Recht auf die gute Meinung, die man allgemein von ihm hat. Das Bildnis eines jungen Malers z. B. ist ein Stück ausgezeichneter Malerei und ein Dokument temperamentvollen Künstlertums. Hält man daneben — der Vergleich

EMILIE VON HALLAVANYA — DER BESUCH
Frühjahr-Ausstellung der Münchner Secession

Frühjahr-Ausstellung der Münchner Secession

JOSEF KÜHN JR.
DAS WEISSE ZIMMER

ERICH WOLFSFELD WEIBLICHER KOPF (RADIERUNG)
Frühjahr-Ausstellung der Münchner Secession

liegt nahe — das in der gleichen Ausstellung gezeigte Selbstporträt ARTHUR RUDOLPHS (Abb. S. 373), an sich eine beachtenswerte Arbeit, so erscheint dieses Bild, trotz seiner lebhaften Bewegung, nicht etwa impulsiver, sondern nur nervöser. Daß Müllis Kunst so gar nicht nervös ist, ist das Verheißungsvolle an ihr — bewußte Nervosität, wie sie auf den schwer erträglichen, trivial französisierenden Leinwanden SCHWALBACHS in die Erscheinung tritt, oder krankhafte Nervosität, die uns auch hier in so vielen Spielarten begegnet, sollten der künstlerischen Jugend ebenso fremd und verhaßt sein wie empfindelnde Melancholie. Nur wo Gesundheit ist, läßt sich Gedeihen erwarten — wie überall, gilt dieser bis zur Banalität selbstverständliche Satz auch in der Kunst, und doch wollen ihn so viele „schöpferische“ und genießende Snobs gerade hier nicht wahr wissen . . . SCHULTS Kunst, auf die ich zuerst durch eine kleine Kollektivausstellung im Kunstverein aufmerksam wurde, ist stiller und zärtlicher als die Müllis, sie beschränkt sich auch im Format der Bilder und ist äußerst maßvoll im farbigen Nebeneinander. Schult liebt als Grundton ein delikates Nachtblau von eigentümlicher Leuchtkraft, auf das ein vielfältig differenziertes Weiß, ein pikantes Rot, wohl auch einmal ein wenig Grün abgestimmt sind (Abb. S. 367). Die Bildwirkungen, die er mit diesen aparten Farbenkompositionen erzielt, sind heute schon sehr starke, sie werden wachsen in dem Grad, in dem der künstlerische Gegenstand Schults bedeutender wird. FRITZ HEGENBART, den man nicht mit dem bekannten Dresdener Tiermaler Emanuel Hegenbarth verwechseln darf, gehört nicht mehr zu diesen Jungen, aber er ist noch lange nicht so bekannt, als es sein ernstes Streben verdient. Hier zeigt er Arbeiten von sehr monumentalen Absichten in nobler Farbgebung und mit durchaus selbständigen koloristischen

Akkorden. Auch ihn hat, wie so viele, die ins Monumentale streben, offensichtlich Hans von Marées beeinflußt, aber er blieb bewahrt von jener Exzentrizität, in welche bei den meisten das ausläuft, was an Marées unkopierbar ist. Eberl und Fritsch notierte ich als die Schöpfer reizvoller kleiner Akte, wie sie auch Otto Kopp malt, der mir indessen als Landschafter verheißungsvoller erscheint. Schüleins Städtebilder sind von hoher malerischer Stimmungskraft (Abb. S. 378), Jagersbachers „Gefangener“ (Abb. S. 376), ein wenig hodlerisierend, verdankt seine Einprägsamkeit mehr novellistischen als malerischen Momenten, Rall hat ein Herrenbildnis von psychologischer Prägnanz vor einen ziemlich japanisch geratenen Hintergrund gestellt (Abb. S. 371), Hartmann gab mit seinem „Markt in Elberfeld“ (Abb. S. 384) einen farbenfrohen, wenn auch vielleicht für eine ausgesprochene Malerei etwas zu plakatartig geratenen Ausschnitt aus dem Leben. Ein Stilleben von Elisabeth Mellinger, eine tunesische Szene von Kahler, ein großes Figurenstück von Essig seien wenigstens andeutungsweise erwähnt. . . .

Das ist viel Streben, und es steckt auch in der Ausstellung, soweit die Malereien der Jüngeren in Frage kommen, viel objektive und subjektive Hoffnung. Fragt man sich aber, ob denn all dieses Suchen etwas Gemeinsames, etwas zeitgenössisch Typisches habe, so muß man auf ein freudiges Ja verzichten. Die frohe und zukunftverheißende Einheit, die noch zu Leibls Zeit in der guten Münchner Kunst nicht vermißt wurde, ist uns längst verloren gegangen. Heute marschiert jeder, wenn er nicht ein Kopist ist, seine eigenen Wege, und eine jede Ausstellung lehrt uns, daß das Heil der deutschen Kunst nicht mehr wie einst in siegreichen „Richtungen“ zu suchen ist, sondern daß sich ihre Zukunft auf große Persönlichkeiten wird stützen müssen. Ihrer dürfen wir darum nie ermangeln, wenn wir auf unserer relativen Höhe beharren wollen: es ist mein Wunsch, daß auch von denen, die sich in junger Schaffensfreude zu dieser Ausstellung versammelt haben, viele zu führenden Persönlichkeiten einer Zukunftskunst reifen.

* * *

Die graphischen Werke stehen mit der jungen Malerei der Ausstellung in keinerlei Beziehung, sie sind eine Sache für sich, ein anderes Kapitel. Man hat zu dieser graphischen Ausstellung besondere Einladungen ergehen lassen. Und wen hat man gebeten? Leute, deren Zusammenhang mit dem Secessionismus nicht

PAUL ROLOFF — LESENDES MÄDCHEN
Frühjahr-Ausstellung der Münchner Secession

GEORG RALL BILDNIS HERR S.

Frühjahr-Ausstellung der Münchner Secession

einzusehen ist. Wie muß sich OBERLÄNDER in dieser Versammlung vorkommen? Seine friedfertige, geruhsame Art hat mit der Kunst der Secessionisten, soweit diese ihren Namen zu Recht tragen, nichts zu tun. Trotzdem freue ich mich seiner Ausstellung, denn wo immer einem Oberländer begegnet, darf man gewiß sein, eine freundliche Stunde zu erleben. Seine vierzig Zeichnungen, zu denen ein interessanter Bildentwurf „Noahs Weinschenke“ (Abb. S. 375) kommt, sind in ihrer Mehrzahl illustrativ; sie sind auf eine witzige Pointe zugespitzt. Dabei haben sie aber doch so gar nichts von Situationskomik an sich, ihr Humor sitzt tiefer, ist der Ausfluß einer heiteren Lebensphilosophie. Von ausnehmender Köstlichkeit sind Oberländers landschaftliche Aquarelle. Sie sind, über das Illustrative hinausgehend, reine Kunstwerke. Dem, der nur oberflächlich zusieht, mögen sie als getreue Naturabschriften erscheinen, das geschulte Auge aber erkennt die charakteristische Oberländer-

Linie auch hier und versteht nun mit einem Mal, warum diese Landschaften so feiertäglich und behaglich aussehen. — Auch René Reinicke hat seinem künstlerischen Wesen nach mit der „Secession" nichts zu tun. Seine eleganten Typen haben für mich immer etwas Konventionelles gehabt; Zeichnungen dagegen von der Art des Blattes „Pfarrer und Bauernburschen", lassen Reinicke als einen äußerst geschickten und delikaten Zeichner erkennen. Mit Schlittgens Skizzenblättern — das gestehe ich offen — kann ich, im Gegensatz zu den Bildern des Künstlers, nichts anfangen, ihr Strich ist fahrig und ungraphisch, und erst nach langem Suchen kristallisiert sich die gültige Linie aus dem Striche-Chaos; bei glänzenden Zeichnern (ich erinnere an Zügel, von dem wir auch diesmal wieder ein Dutzend prächtiger Blätter sehen) sitzt jeder Strich von Anbeginn, und die Silhouette ihrer Zeichnungen ist sauber und gibt einen Bildeindruck. Auch Hodlers Zeichnungen können mir nicht gefallen. Hier, wo die Monumentalität fehlt, bleibt von Hodlers starker Kunst nur ein schaler Rest, und sein Bestes ist grotesk verzerrt . . . Liebermann, Corinth, Orlik, die Kollwitz, Haug, Rossmann, Samberger, Julius Diez: sie alle sagen uns mit ihren graphischen Arbeiten nichts Neues, ihre gestandene Kunst gibt keine Ueberraschungen mehr. Dagegen erstaunt man über die dekorative Farbigkeit, die Robert Engels in seine szenarischen Skizzen legte, freut sich der prächtigen Aktzeichnungen Hermann Groebers (Abb. S. 364) und der starken Wirkung, die Landenbergers lebensvoll modellierter Kopf eines Bauernmädchens ausübt. Wolfsfeld und Uhl bekunden reife graphische Technik (Abb. S. 369 und geg. S. 361), Thiemann tut sich mit einigen farbigen Holzschnitten hervor. Uhl besonders scheint mir von den jüngeren Münchner Graphikern einer der Zukunftsvollsten zu sein, namentlich freue ich mich seiner immer deutlicher zutage tretenden Hinkehr zur Gegenständlichkeit, zur Natur. Er sieht heute mit den Augen eines Stauffer-Bern die Dinge an und rückt ihnen mit der nämlichen technischen Akribie zu Leibe wie der große Schweizer.

RICHARD KAISER — AUS DEM CHIEMGAU

Frühjahr-Ausstellung der Münchner Secession

ARTHUR RUDOLPH SELBSTBILDNIS
Frühjahr-Ausstellung der Münchner Secession

SCHEIN UND WIRKLICHKEIT IN DER KUNST*)

EINE ÄSTHETISCHE BETRACHTUNG

Von Dr. Hans Vollmer

Die Frage, wie weit die mechanische Logik realer Verhältnisse von dem bildenden Künstler außer acht gelassen werden darf, betrifft eines der delikatesten ästhetischen Probleme, denn sie rührt an das Urgeheimnis aller bildenden Kunst: ihr Verhältnis zur Natur. Das Resultat der Auseinandersetzung des Künstlers mit seinem Vorbilde, der Natur, ist das was wir seinen Stil nennen. Je souveräner das Verhältnis des Künstlers zur Natur ist, um so strenger stilisiert wird sein Werk erscheinen. Die allmähliche Verschiebung dieses Verhältnisses aus sklavisch sich unterordnender Imitation zu freier Beherrschung kennzeichnet den Entwicklungsgang der Kunst. Jeder primitiven Kunst gegenüber nimmt die Natur die Stelle einer rigorosen Lehrmeisterin ein, während die klassischen Epochen der Kunst sich zu Herren über die Natur zu erheben verstanden haben, ohne darum doch die Fühlung mit ihr eingebüßt zu haben. Es soll hier nicht von dem Verhältnis zwischen Naturprodukt und entsprechendem Kunstwerke die Rede sein, das bereits wiederholt den Gegenstand scharfsinniger Untersuchungen in letzter Zeit gebildet hat. Nicht Stilfragen in diesem engeren Sinne sollen erörtert werden, sondern es möge einmal das Verhältnis zwischen Kunst und Wirklichkeit nur in Rücksicht auf die Beobachtung mechanisch-physikalischer Naturgesetze beleuchtet werden. Die Frage also ist: Wie weit sind die innerhalb des Naturwirkens obwaltenden Gesetze als verbindlich auch für die Kunst anzusehen. Um mich schneller verständlich zu machen, will ich gleich auf einen konkreten Fall exemplifizieren. Manets Er-

*) Die Abbildungen der in diesem Aufsatz angeführten Beispiele s. S. 381 u. 383.

Frühjahr-Ausstellung der Münchner Secession

JOSSE GOOSSENS
DAME MIT PUPPENHUT

Frühjahr-Ausstellung der Münchner Secession

ADOLF OBERLÄNDER
NOAHS WEINSCHENKE

Mit Genehmigung der Vereinigung der Kunstfreunde in Berlin

schießung des Kaisers Maximilian, der Clou der letztjährigen Berliner Secessions-Ausstellung, hat bei aller Bewunderung, die dem Bilde zuteil geworden ist, doch einen häufigen Vorwurf hören müssen: daß die Soldaten an dem Kaiser vorbeischössen. Dieser Vorwurf bestand sicherlich zu Recht, wovon sich jeder schon angesichts einer Schwarz-Weiss-Reproduktion überzeugen kann; ebenso sicher aber ist, daß Manet selbst diesen „Fehler" gesehen hat, er also als ein gewiß beabsichtigter betrachtet werden muß. Die gewichtige Stimme Max Liebermanns hat letzthin Manet gegen diesen Einwand der „naseweisen" Kritik in Schutz genommen.*) Auch Liebermann gibt zu, daß die Soldaten falsch visieren und „die Kugeln ihre unglücklichen Opfer kaum (!) getroffen haben würden". Aber er erblickt hierin einen Fehler nur vom militärtechnischen, nicht vom künstlerischen Standpunkt aus. Bewußt opferte Manet, so argumentiert Liebermann, die Richtigkeit formalen künstlerischen Rücksichten; er brauchte für seine Komposition die unverkürzten Horizontalen der Gewehrläufe und so durfte er die mechanische Logik ignorieren. Alles das zugegeben, was Liebermann von den durch diese „Inkorrektheit" für die Komposition gewonnenen Vorteilen sagt. Aber wirkt es nicht auf das normal ausgebildete Auge beleidigend, die mechanische Operation des Schießens, die doch schließlich der Inhalt des Bildes ist, in den Bedingungen ihrer Wirkung wieder vollkommen illusorisch gemacht zu sehen! Den Kontakt zwischen Ursache und Wirkung aufgehoben zu finden! Es ist doch Beweis genug, daß auch der richtige Schein, der allerdings einzig für die Kunst gilt, nicht erreicht ist, sobald die Ignorierung der realen Verhältnisse vor dem Bilde selbst überhaupt fühlbar wird. Die Reaktion des kultivierten Auges kann allein darüber entscheiden, wieweit die Natur in dieser Hinsicht vergewaltigt werden darf. Wenn der Künstler nicht so viel Suggestionskraft zu entwickeln imstande ist, daß er uns über die Nichtbeachtung der Wirklichkeit seinerseits ohne weiteres hinwegtäuscht, so liegt in dieser Opponierung der Netzhaut bereits die Kritik ausgesprochen.

*) Kunst und Künstler, Jahrg. VIII, Heft 10

GUSTAV JAGERSBACHER — GEFANGENER
Frühjahr-Ausstellung der Münchner Secession

Wer einen tieferen Einblick in die Kunst der vergangenen Zeiten getan hat, weiß, daß Lizenzen ganz analoger Art, wie Manet sie riskiert hat, auch früher schon gepflogen wurden — nur mit dem Unterschiede, daß der Effekt ein anderer war. Gerade die Zeiten der künst-

C. J. MAKS IM SCHATTEN

Frühjahr-Ausstellung der Münchner Secession

lerischen Hochkonjunkturen haben sich auch nach dieser Richtung hin eine bemerkenswerte Freiheit der Natur gegenüber gewahrt. Für die klassischen Zeitalter der Kunst hat die bloße Wiedergabe des Wirklichkeitseindruckes nie den entscheidenden Gesichtspunkt gebildet. Sobald künstlerische Forderungen in Konflikt zu treten drohten mit den Forderungen der Wirklichkeit, zögerte man keinen Moment, die Logik der Realität dem richtigen Scheine oder auch der höheren Schönheit aufzuopfern. Das Entscheidende aber ist, daß die wirklich vollkommenen Kunstwerke den Beschauer das Bestehen dieses Konfliktes garnicht ahnen lassen, es ihm gar nicht zum Bewußtsein bringen, daß tatsächlich eine „Inkorrektheit“ vorliegt. Ein Beispiel aus der Antike ist dafür die berühmte Statue des Dornausziehers im kapitolinischen Museum in Rom, die einen bewußt widernatürlichen Fall des Haupthaares zeigt; der Neigung des Kopfes entsprechend müßte das Haar in vertikalen Strähnen herunterhängen, wo es aber in unschöner Weise das Gesicht für die Seitenaussicht völlig verdeckt hätte. Zahlreiche weibliche Gewandstatuen der Antike — als bekannteste Beispiele darunter die Venus von Milo und die Aphrodite von Fréjus— weisen eine Anordnung der Gewandung auf, die allen Gesetzen der Schwere förmlich Hohn spricht. Und nun gar in der Malerei des italienischen Cinquecento! Wie häufig bringt etwa Raffael in seinen Historienbildern die Wirklichkeit höheren Postulaten der Schönheit und kompositionellen Klarheit zum Opfer. Einige wenige Beispiele mögen genügen: Auf der herrlichen Darstellung des wunderbaren Fischzuges (Karton im South Kensington-Museum in London) sind die Schiffe so unnatürlich klein im Verhältnis zu den Figuren gebildet, daß diese winzigen Nußschalen in Wirklichkeit unter dem Gewichte ihrer Last sofort sinken müßten. Raffael hat dadurch aber erreicht, daß sich alles Interesse auf die Figuren konzentriert; daß dieses stupende Mißverhältnis überhaupt nicht wahrgenommen wird, ist sein Geheimnis. Die Tafel auf Lionardos weltbekanntem Abendmahle in Mailand ist viel zu kurz, als daß 13 Männer an ihr sitzen könnten; aber sie durfte auch

nicht einen Zoll länger sein, wenn der wunderbare rhythmische Zusammenhang der Figurengruppen gewahrt bleiben sollte. Die bekannte Leda der Borghese-Galerie in Rom, eine auf ein Leonardo'sches Vorbild zurückgehende Replik von unbekannter Hand, zeigt ein unmögliches Größenverhältnis zwischen der Figur und dem Schwan, der aber erst so in seiner Rolle als Liebhaber glaubhaft wird. Oder man denke an den Idealismus der Auffassung, den die alte Kunst bei der Behandlung des Kruzifixus entwickelt! Und selbst der als krassester Realist verschriene Matthias Grünewald schlägt der Wahrheit mit unerhörter Künheit ins Gesicht, indem er die Größenmasse seines am Holze hängenden Dulders in das unnatürlich Gigantische gegenüber den Begleitfiguren steigert, ohne daß man diesen Wechsel im Maßstabe doch als widernatürlich empfände. Mit Staunen fühlt man nur, wie diese eine Figur alle andern beherrscht, und erst die analysierende Verstandestätigkeit erkennt als die Ursache derartiger phänomenaler Wirkungen diese „Inkorrektheit" der Wirklichkeit gegenüber. Welcher unvoreingenommene Beschauer, der der herrlichen Stuttgarter Iphigenie Feuerbachs gegenübertrat, hätte wohl schon bemerkt, daß der Figur tatsächlich das ganze linke Bein fehlt! Oder wer wird es Meister Schwind als einen „Fehler" anrechnen, daß er seine reizende Schifferin der Schack-Galerie so auf die vorderste Spitze ihres Nachens gestellt hat, daß sie in Wirklichkeit das Fahrzeug sofort in den Grund drücken müßte!

Diese Art von selbstverständlich anmutender künstlerischer Vergewaltigung der natürlichen Logik, die das Auge ganz naiv ohne weiteres zu perzipieren gezwungen wird, hat Manet seiner Komposition nicht mitzuteilen gewußt. Und es heißt einen starren Formalismus proklamieren, wenn man den Einwand, daß die Soldaten ja Löcher in die Luft schießen, mit dem Hinweis auf die Schönheit der Komposition entkräften zu können meint. Wenn Manet die unverkürzten Horizontalen der Flintenläufe durchaus brauchte, so mußte er in den Figurengruppen rücken. Wie wenn er nun unglücklicherweise reine Vertikalen gebraucht hätte! Würde Liebermann auch kerzengerade gen Himmel gestreckte Gewehrläufe verteidigen? Und hier liegt doch wirklich nur ein gradueller Unterschied vor. Aber auch Manets Erschießung Kaiser Maximilians bietet ein treffliches, wenngleich meines Wissens nirgends bemerktes Beispiel für die nicht nur zulässige, sondern im Interesse der Bildwirkung geradezu notwendige Verschleierung der wirklichen Verhältnisse. Sechs Leute legen auf den Kaiser an, aber nur drei Flintenläufe bekommt man zu sehen. Sechs dicht übereinandergeführte Parallelen hätten eine richtungslose Masse ergeben, die ohne Energie geblieben wäre; um mit vollster Prägnanz auszudrücken, was ausgedrückt werden sollte, durften es eben nicht mehr wie drei sein. So sind es die unerbittlichen Bringer

J. W. SCHÜLEIN — ARMELEUTEVIERTEL IN BRÜGGE

Frühjahr-Ausstellung der Münchner Secession

des Todes: nur eine mehr, und die Wirkung wäre schon erheblich abgeschwächt. Hier spricht dieselbe ideale Stilgesinnung, aus der heraus Peter Cornelius das berühmt gewordene Wort von den sechs Fingern der menschlichen Hand prägte.

Man wolle mich nicht mißverstehen. Weit entfernt davon, den großen Franzosen kritisieren zu wollen, glaubte ich nur, prinzipiellen Fragen an einem aktuellen Beispiele auf die schnellste — hoffentlich — auch interessanteste Art näher gerückt zu sein.

DIE MANNHEIMER KUNSTHALLE

Je mehr man in den letzten Jahren aufgehört hat, die Kunst als eine bloße Verzierung des Daseins zu betrachten, als eine angenehme Unterhaltung für diejenigen, die Zeit übrig haben, je mehr die Kunst für alle Menschen, denen das Werden einer echten Kultur am Herzen liegt, einen wesentlichen Bestandteil eben dieser Kultur bedeutet, um so stärker ist die Abneigung geworden gegen jenen Typus von Museen, wie er im Laufe des 19. Jahrhunderts entstanden war. Für Künstler und für Menschen mit starkem Kunstgefühl sind diese Museen Totenkammern der Kunst, Stätten historischen Studiums, aber nicht des Genusses und der Erhebung. Das hat viele Ursachen. Die meisten dieser Museen haben ungeeignete Räume, in denen die Bilder eng und hoch übereinander aufgestapelt sind, die guten Bilder hängen zwischen vielen mittelmäßigen und schlechten, die Anordnung folgt mehr historischen als künstlerischen Gesichtspunkten. Der Hauptfehler dieser Museen aber ist, daß sie zu fern dem Leben und Schaffen derer stehen, denen sie dienen sollen. Sie sind rezeptive Einrichtungen, die das von der Kultur Geschaffene aufnehmen, nicht produktive, die an der Kultur selber mitarbeiten.

Es muß für einen Mann von so schöpferischer Begabung wie Dr. Wichert eine äußerst reizvolle Aufgabe gewesen sein, die ihm mit seiner Berufung zum Leiter der Mannheimer Kunsthalle gestellt wurde. Hier, in der wirtschaftlich und kulturell aufstrebenden Stadt, hatte er ein Gebiet vor sich, das in künstlerischer Beziehung noch wenig bearbeitet war und doch für eine solche Bearbeitung den geeignetsten Boden enthielt. Hier stand ihm keine Museumstradition jenes alten Stils im Wege, und er konnte sogleich ans Werk gehen, etwas Neues, Lebendiges zu schaffen: einen *Kunstorganismus*, dessen Zentrum die Kunsthalle ist. Soll die Kunsthalle diesen Zweck erfüllen, so muß als erster Grundsatz gelten, daß sie nur Werke enthält, die künstlerisch von hervorragender Bedeutung und geeignet sind, auf die künstlerische Kultur einzuwirken, daß also alles Mittelmäßige, alles was der Vergangenheit angehört und nur historisch interessant ist, der Kunsthalle fern bleibt. Die Sammlung soll durch wenig Werke ersten Ranges in die Tiefe und energisch wirken, anstatt durch eine große Anzahl geringerer Werke in die Breite und oberflächlich. Gleichsam das Programm einer solchen Galerie bildete eine Meisterausstellung moderner Malerei, mit der im Frühjahr des vorigen Jahres die Kunsthalle wieder eröffnet wurde. Diese Ausstellung enthielt hervorragende Werke deutscher und französischer Meister, deren Gesamtbild den Besuchern das Ideal einer modernen Kunstsammlung darstellte. Wie verständnisvoll die Mannheimer Bevölkerung dieses Ideal auffaßte, erwies sich bald darauf, als einige Mannheimer Kunstfreunde sich zusammenfanden, um der

HERMANN SCHLITTGEN WASSERBURG AM INN

Frühjahr-Ausstellung der Münchner Secession

Kunsthalle das große Meisterwerk Manets, „Die Erschießung Kaiser Maximilians" zu schenken. Auch die Stadt stellte genügend Mittel zur Verfügung, so daß mit dem Ankauf mehrerer hervorragender Werke (Delacroix, Courbet, Liebermann u. a.) die Mannheimer Kunsthalle sogleich in die Reihe der bedeutenderen modernen Galerien gestellt wurde.

Aber so vielversprechend auch dieser Anfang ist, — eine Kunstsammlung ist totes Material, solange es nur vom Zufall abhängt, ob sie auf diesen oder jenen Besucher ihre Wirkung ausübt. Daher sollen von der Mannheimer Kunsthalle als Mittelpunkt nun die andern Einrichtungen ausstrahlen, durch die der Inhalt der Galerie erst Leben und Wirksamkeit erhält. Das geschieht zunächst durch *Führungen*, durch die das Publikum mit den Werken vertraut werden soll. Solche Führungen, die Dr. Wichert schon in großer Anzahl veranstaltet hat, sind hier, besonders auch bei der Arbeiterbevölkerung, sehr beliebt geworden. Nun kann aber die einzelne Galerie immer nur ein kleines Gebiet der Kunst zur Darstellung bringen. Der unendliche, über die ganze Welt verstreute Reichtum an Kunstwerken, besonders aber ein Gesamtbegriff vom Wesen und Werden der Kunst muß dem Publikum auf andere Weise vermittelt werden. Zu diesem Zweck hat Dr. Wichert der Kunsthalle das *kunstwissenschaftliche Institut* angefügt. Ein Saal der Kunsthalle, der einen großen Teil des Tages, auch abends, umsonst zugänglich ist und schon durch die ruhige Vornehmheit und Bequemlichkeit seiner Einrichtung zum arbeitsamen Aufenthalt einlädt, enthält alles, was zu eingehender Beschäftigung mit der Kunst erforderlich ist: ein reiches Abbildungsmaterial, eine sorgfältig ausgewählte kunstwissenschaftliche Bibliothek, eine große Anzahl deutscher und ausländischer Kunstzeitschriften. Hier eröffnet sich uns ein Ausblick auf eine ideale Einrichtung, zu der sich dieses Institut allmählich ausgestalten könnte: ein „Forschungsinstitut für moderne Kunst", eine Stätte für junge Kunstgelehrte, an der sie die Kunst unserer Zeit wissenschaftlich zu erfassen suchen. Die aufblühende Mannheimer Kunsthalle, die Lage Mannheims in der Nähe vieler bedeutender Kunstzentren wäre einem solchen Institut ebenso günstig, wie dessen Mitglieder ihrerseits wieder auf die künstlerische Kultur der Stadt einwirken würden. Mit dem kunstwissenschaftlichen Institut ist ein *graphisches Kabinett* verbunden. Auch diese Sammlung verdankt der Freigebigkeit einiger Mannheimer Bürger einen schönen Grundstock in einer Anzahl wertvoller Blätter von Dürer, Ostade u. a. In einem Schaukasten sind die verschiedenen graphischen Verfahren zur Darstellung gebracht.

Diese Graphische Sammlung hat nun ebenfalls ihr Programm durch eine reichhaltige und sorgfältig ausgewählte *Ausstellung moderner Graphik* erhalten. Nur die wichtigsten Namen seien genannt. Als die Ahnherren der modernen deutschen Graphik begrüßen uns Menzel, Stauffer-Bern und Leibl. Dieser Stamm verzweigt sich hauptsächlich nach zwei Richtungen, der naturalistischen in Liebermann, Paul Baum, Käthe Kollwitz, der idealistisch-monumentalen in Klinger, Greiner, Böhle. Der Stammbaum der französischen Radierer führt noch weiter ins 19. Jahrhundert zurück, zu Bracquemond, Méryon, Millet und Corot, und selbst Goya ist mit einigen Blättern vertreten, die wiederum zu interessanten Vergleichen mit Manet anregen. Unter den neueren Franzosen treten besonders Forain und Legrand hervor. An die köstlichen Blätter Daumiers schließt sich eine interessante Sammlung farbiger Lithographien (Renoir, Toulouse-Lautrec u. a.) an. Eine höchst kultivierte, stilvolle Graphik zeigt die Abteilung der Engländer mit vielen Meistern von hohem Rang: Bone, Legros, Haden, Strang, Pennell, Whistler u. a. Neben ihnen aber behauptet sich Anders Zorn mit seiner Kraft und Frische. Den Schluß bildet ein besonders interessantes Gebiet moderner Graphik, der Farbenholzschnitt, mit Werken von Karl Moser, Orlik u. a.

Doch kehren wir wieder zu der Organisation der Kunsthalle zurück. Wie das kunstwissenschaftliche Institut dazu dient, dem Publikum den Inhalt der Galerie verständlich zu machen, so muß auch wieder das Material, das mit diesem Institut gegeben ist, wirksam gemacht werden. Das soll durch eine große Vortragsunternehmung geschehen, eine *„Akademie für jedermann"*. An zwei bis drei Abenden der Woche sollen bei freiem Zutritt Vorträge gehalten werden zur Einführung in die verschiedenen Gebiete und Probleme der Kunst. Natürlich soll damit nicht jene Art von populären Vorträgen, die mehr oberflächlichem Zeitvertreib als wirklicher geistiger und seelischer Förderung dienen, vermehrt werden, sondern durch sorgfältige Auswahl der Redner und der Themen ist dafür gesorgt, daß die Vorträge ihren Hauptzweck erfüllen, die Erziehung zum Kunstempfinden und zur Urteilsfähigkeit.

Worauf geht also das Unternehmen der Mannheimer Kunsthalle aus? Es soll eine innige Beziehung und Wechselwirkung zwischen der Kunsthalle und dem Publikum hergestellt, es soll ein Kunstmilieu geschaffen werden, das alle künstlerischen Regungen und Interessen umfaßt. Und noch mehr. Mit der Konkurrenz der Millionäre und der großen Museen der Hauptstädte kann es die Sammlung einer kleinen Stadt nicht aufnehmen. Will sie dennoch wirkliche Bedeutung erlangen, so muß sie selber mithelfen, einer neuen, großen Kunst den Boden zu bereiten. Sie muß sich an die ungeahnten künstlerischen Kräfte wenden, die in den unteren Klassen zweifellos vorhanden sind, die dort aus Mangel an Anregung und Pflege brachliegen. Die gilt es wachzurufen und zur Ausbildung zu bringen. Die Kultur, die wir erstreben, kann nur eine Kultur des *ganzen* Volkes sein. KURT FREYER

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Bei *Cassirer* tritt die „Dôme-Gruppe" auf, eine Vereinigung, der, wie es heißt, nicht französische, aber in Paris lebende oder durch Paris besonders beeinflußte Künstler angehören. In ALFRED HELBERGER sehen wir einen Landschafter von Geschmack, aber ohne sonderlich persönliche Note, in M. VESZI einen Karikaturisten, dem, von der recht ausdruckslosen Zeichnung abgesehen, vor allem der schlagende Witz, die innere Umdeutung aus dem Gebiet der wirklichen Erscheinung in das der Komik zu fehlen scheint. Dagegen zeigt sich ERNA FRANK auch hier wieder als eine Zeichnerin von großer Sicherheit, die es versteht, die flüchtigste Bewegung in ihrer impressionistischen Sprache festzuhalten und glaubhaft zu machen. Ihre Pariser und Neu-Berliner Straßenbilder legen für ihr Können gutes Zeugnis ab. Im großen Saal finden sich Arbeiten WALTER BONDYS, die zwar gegen frühere Leistungen eine größere Routine, aber dafür auch eine stärker abhängige Persönlichkeit verraten. Er ist koloristisch

M. GRÜNEWALD KREUZIGUNG

RAFFAEL DER WUNDERBARE FISCHZUG

E. MANET DIE ERSCHIESSUNG KAISER MAXIMILIANS

LEDA

LIONARDO DA VINCI DAS ABENDMAHL

Abbildungen zu dem Aufsatz: „Schein und Wirklichkeit in der Kunst“ S. 373

stark begabt, versteht es wirklich, mit und aus der Farbe heraus seine Komposition aufzubauen, mögen es nun Landschaften, Stilleben oder Porträts sein, aber sein Blick ist gar zu deutlich sichtbar auf große Vorbilder wie van Gogh oder Cézanne gerichtet, das schadet dem Eindruck ganz entschieden. Zu seinen besten Schöpfungen möchte ich ein Tomatenstillleben rechnen: neben einer kleinen Porzellanschale mit hellroten Tomatenscheiben liegen ein paar ganze Früchte, tiefrot in der Farbe auf dem leicht spiegelnden Holz eines Mahagonischrankes. Das ist sehr fein, wie das Blau-Weiß des Gefäßes mit dem verschiedenen Rot der Früchte und dem dünnen Gelb des Oeles, in dem die Scheiben schwimmen, zusammengestimmt ist! HANS PURRMANN, auf den man vor Jahren größere Hoffnungen setzte, scheint sich noch recht im Stadium tastender Entwicklung zu befinden, die starke Unklarheit und Weichlichkeit von Farbe und Modellierung, läßt noch keine sicheren Tendenzen erkennen. JULIUS PASCIN, der Illustrator, der das Pikante liebt, stellt einen „Markt in der Provinz" aus, eine Zeichnung mit vielen, trocken gezeichneten Figuren, wenig reizvoll, so trocken fast wie Zille dergleichen zu machen pflegt. — Bei *Gurlitt* tritt CARLO BÖCKLIN mit einer Reihe toskanischer Landschaften auf, in denen er sich bemüht, das Helle, Staubiggraue der dortigen Atmosphäre zu veranschaulichen, gelegentlich nicht ohne Erfolg, wenn auch die Farbengebung selbst etwas gar zu dürr und unporös wirkt. Der Karlsruher ARTHUR GRIMM zeigt stark von Trübner beeinflußte Landschaften und HANS SUTTER ist unter dem Zeichen Leibls zu einer fast ängstlichen Routine in der Nachahmung der breiten Technik und der Farbenkombinationen dieses Künstlers gelangt. Die Kollektion des Neuchâteler Malers P. TH. ROBERT vereinigt eine Zahl von Landschaften von ziemlich geringem malerischen Wert. CORINTH ist mit einem 1909 datierten Selbstporträt von starkem Ausdruck vertreten. — *Schulte* veranstaltet eine ZÜGEL-Ausstellung, die bei anderer Gelegenheit schon einmal an dieser Stelle besprochen wurde. Daneben ist ROBERT VON HAUG in Stuttgart mit einer Kollektion größerer Werke vertreten, die manchmal fein beobachtete Luftstimmungen zeigen, aber doch nur oberflächliche Wirkungen auszuüben vermögen. Eine Anzahl solider Landschaften sandte RICHARD PIETZSCH in Wolfratshausen. Prachtvoll ist ein LIEBERMANN der älteren Zeit, „Der zwölfjährige Jesus im Tempel", ein Bild von kraftvoller Sicherheit der Gestaltung und Charakterisierung und einem geradezu erstaunlichen malerischen Reichtum. Erfreuliches Zeugnis für die langsam wieder erwachende Kunst der Glasmalerei legt eine von der Firma *J. Schmidt* in Berlin im Alten Lipperheidepalais veranstaltete Ausstellung ab. Eine Reihe Kopien nach alten Originalstücken beweist, daß man der Leuchtkraft der alten Farben heute näherzukommen versteht. Auch unter den von modernen Künstlern entworfenen Fenstern findet sich manches Erfreuliche, ich nenne etwa Glasbilder, die von JULIUS KLINGER, LUDWIG HOHLWEIN, JULIUS GOLLER, LUCIAN BERNHARD, RUDOLF und FIA WILLE und manchen anderen gezeichnet sind.

J. SIEVERS

NEUE KUNSTLITERATUR

Corinth, Lovis. Das Leben Walter Leistikows. Geb. 12 M. Berlin, Paul Cassirer.

Dieses Dokument einer selbstlosen und treuen Künstlerfreundschaft trägt den zutreffenden Untertitel „Ein Stück Berliner Kulturgeschichte". Denn sein Zweck und Ziel scheint weniger der zu sein, für Leistikows längst nicht mehr bestrittene Meisterschaft zu kämpfen, als zu zeigen, wie reich sich dieses Künstlerleben in seinem Kulturumkreis entfaltete, wie dem organisatorisch hochbegabten Künstler auch soziale und kunstpolitische Funktionen zuwuchsen, wie er auf weite Schichten des intellektuellen Berlin hinauswirkte . . . Es handelt sich um ein temperamentvoll geschriebenes Gedächtnisbuch, das zu einem Bekenntnis Corinths selbst wird. Seine interessantesten Partien hat das Buch in jenen Kapiteln, die von der „Vereinigung der XI." und von der Gründung der Berliner Secession handeln — bekanntlich war Leistikow der Spiritus rector beider Zusammenschlüsse. Was über diese einschneidenden Vorgänge im Berliner Kunstleben einer, der dabei war, an wertvollen und aufschlußreichen Mitteilungen darbietet, das hat dauernde Bedeutung und wird von den künftigen Geschichtsschreibern der „Moderne" dankbar als authentisches Material hingenommen werden. Auch hinsichtlich der Umstände, die zur Gründung des Deutschen Künstlerbundes führten, ist manches neue Licht aufgesteckt worden, wie auch sonst einige künstlerische Ereignisse, die in den Interessenumkreis Leistikows gehören, von Corinth in neuer Beleuchtung gezeigt werden. Man sieht, in diesem Buche wird auf „Milieu" viel Wert gelegt. Und dennoch zerdrückt die Umwelt das ordnende und führende Individuum nicht. Alles hat seine selbstverständliche Relation zu Leistikow. Daß der Mensch mehr in den Vordergrund geschoben ist als der Künstler, das bedaure ich keineswegs. Denn wir erhielten so anstelle einer trockenen Künstleranalyse und eines Oeuvre-Katalogs ein vollsaftiges Buch des Lebens, das aber immerhin noch genug von dem Erstrebten und Erreichten des Künstlers gibt. Mit einem Wort: das Buch ist gut und — was bei Werken dieser Art nicht immer der Fall — interessant bis zur letzten Seite. — Zwei Originalradierungen sind dem typographisch gut ausgestatteten Bande beigegeben; unter den zahlreichen Textillustrationen aber findet man nicht nur Reproduktionen Leistikowscher Bilder, sondern auch verschiedene photographische Aufnahmen, die auf Leistikow oder seine Wirkungsstätten Bezug haben.

G. J. W.

Rolfs, Wilhelm. Geschichte der Malerei Neapels. Gebunden 25 M. Leipzig, Verlag E. A. Seemann.

Dieses außerordentlich gründliche Werk ist Pionierarbeit. Was bisher über die Malerei Neapels geschrieben wurde, das basierte auf den schwindelhaften Angaben des Bernardo de Dominici, „des gefährlichsten Fälschers, der je die Menschheit (insbesondere die gelehrte) an der Nase herumgeführt hat", eines literarischen Hochstaplers, der seine Quellen kalten Mutes erfand und mit Hilfe einer erstaunlichen Erfindungsgabe Lebensläufe fingierter neapolitanischer Künstlerfamilien ausarbeitete mit Daten, die rein aus der Luft gegriffen sind. — Aus den Maschen dieses zum erstenmal entlarvten Erzlügners befreite Rolfs die Entwicklungsgeschichte der neapolitanischen Malerei. Dieser Riesenleistung folgte die nicht weniger schwierige Arbeit, nun zuverlässige Quellen aufzudecken, und, da sie sehr spärlich und nicht alle rein fließen, aus den erhaltenen Kunstdenkmälern heraus den Entwicklungsgang der neapolitanischen Malerei zu rekonstruieren.

A. FEUERBACH IPHIGENIE

DORNAUSZIEHER

Abbildungen zu dem Aufsatz: „Schein und Wirklichkeit in der Kunst“ *S. 373*

M. v. SCHWIND SCHIFFERIN

Dazu gehörte nicht nur ein sehr zuverlässiges wissenschaftliches Rüstzeug und souveräne Sachkenntnis, sondern auch Jahre unverdrossenster Galeriearbeit: besonders das Museo Nazionale, das Museo Filangieri, die Kirche San Martino und die Privatsammlungen Postiglione und Tesorone boten Rolfs reiches Material. Und so gerüstet, ging er endlich ans Werk. Mit der frühchristlichen Malerei, die sich auch in Neapel in einigen spärlichen Resten erhalten hat, setzt er ein, über die ergiebig behandelte Darstellung der Renaissancemalerei hinweg führt er zum 17. Jahrhundert, das in jeder Hinsicht den Höhepunkt der neapolitanischen Malerei bedeutet: die Kartause von San Martino, die Schatzkapelle im Dom und der Name Ribera zeugen dafür. Da die Entwicklungslinie bis zur Gegenwart durchgeführt ist, so klingt logischer Weise das Werk mit dem Namen des Hans von Marées aus, der in seinen Malereien für Dohrns zoologische Station der Stadt Neapel ein monumentales Werk moderner dekorativer Kunst geschenkt hat. G. J. W.

Galland, Georg. Nationale Kunst. 5 M. Leipzig 1910 im Xenienverlag.

Das für die deutsche Kunst so bedeutungsvolle Jahrzehnt 1895—1905 erlebte das merkwürdige Schauspiel, daß die Kunstkritik mit flatternden Fahnen zur „Moderne“ hinübermarschierte, von der nationalen Kunst zur internationalen, und in ihr fortan Heil und Gedeihen für die Zukunft erblicken wollte. Nur ein paar alte Herren, die nicht gerne alle Brücken hinter sich verbrennen mochten, ließen sich auf Kompromisse ein und predigten die Gleichberechtigung älterer und neuer Kunst. Derer aber, die bei der alten Kunst getreulich ausharrten, waren verschwindend wenige. Georg Galland, der Berliner Professor, gehört zu ihnen. In seiner „Kunsthalle“ führte er den Kampf gegen die „Moderne“. Er führte ihn ohne Fanatismus, ohne grobe Worte, und er blieb immer objektiv — subjektiv hatte er auch stets Recht, denn was er sagte, kam aus seiner tiefsten Ueberzeugung. Als der Kampf „Liebermann-Thode“ entbrannte, als es um das „Wie?“ und das „Was?“ der Malerei ging, vertrat er energisch den Standpunkt der Alten. Den Secessionen und dem „Deutschen Künstlerbund“ schaute er ein wenig mißtrauisch über die Schulter, aber niemals unter Ver-

VENUS VON MILO

APHRODITE VON FRÉJUS

kennung tatsächlicher Verdienste und Leistungen, sondern mehr als ein Zweifler am Zukunftswert der ganzen Kunstrichtung. Als er sie siegen und durchdringen sah, als er erkannte, daß sie „marschiert", da war er denn auch konsequent genug, seine Zeitschrift eingehen zu lassen. — Was dieser in seiner Art ganz isolierte Kritiker im Laufe des entscheidenden Jahrzehnts, den Gang zeitgenössischer Kunst kommentierend, niedergelegt hat in Aufsätzen, Monographien, Berichten und Kampfworten, das vereinigt zu sehen, ist auch für den prinzipiellen Gegner Gallandscher Kunstanschauung erwünscht. Denn ein so feiner Beobachter wie dieser hat rasch die Blößen des Gegners entdeckt, und indem er sie angreift, zeigt er dem Widersacher zugleich, wo er bessern und verstärken muß. So ist das an Quantität und Qualität gleich reiche Buch für Freund und Feind eine willkommene Gabe.

Bergner, Heinrich. Grundriß der Kunstgeschichte. Mit 443 Abbildungen und 5 Farbentafeln. Geh. M 2.80. Leipzig 1911, E. A. Seemann.

Es gibt viele kurzgefaßte Kunstgeschichten und doch erfüllt erst diese das starke Verlangen nach einer solchen. Vor den meisten kurzgefaßten Kunstgeschichten, zumal solchen, die für höhere Söhne oder Töchter geschrieben und illustriert sind, ist geradezu zu warnen. Denn sie erschöpfen sich in Zahlen oder Daten oder verhimmeln und verdammen nach einseitigem Vor-„urteil". Ich glaube mich einigermaßen befähigt, die Schwierigkeit der Aufgabe beurteilen zu können und scheue mich nicht, die Art und Weise, wie Bergner seine Aufgabe gelöst hat, meisterlich zu nennen. Bergner weiß bei aller Kürze uns die Werke und Meister lebendig zu schildern. Er weiß das Wichtige hervorzuheben und alles andere richtig danebenzustellen. Die reiche Illustration in so billigem Werke ist geradezu erstaunlich. BREDT

PERSONAL-NACHRICHTEN

BERLIN. Professor HANS LOOSCHEN hat auf der Großen Wiener Kunstausstellung, die im dortigen Künstlerhause zu Ehren des sechzigjährigen Regierungsjubiläums des Kaisers Franz Josef stattfindet, die goldene Staatsmedaille erhalten.

KARLSRUHE. Der Landschafter und Porträtist HANS MÜLLER-Dachau hat einen Ruf als Professor an die Karlsruher Kunstakademie für das Aktzeichnen an Stelle des verstorbenen Professors Ernst Schurth angenommen. Müller hat nach dreijährigem Pariser Aufenthalt 16 Jahre lang seine Kunst- und Lehrtätigkeit in Dachau ausgeübt.

PARIS. Hier ist am 23. März der berühmte Plakettenkünstler OSCAR ROTY gestorben. Das künstlerische Schaffen Rotys ist an dieser Stelle in einem umfangreichen Aufsatz über moderne Medaillen und Plaketten (s. Jahrgang 1907/08, Februarheft) gewürdigt worden. Besonders zu erwähnen ist, daß Roty der Schöpfer des neuen französischen Silbergeldes mit der schönen Gestalt der Säerin, wohl des schönsten zeitgenössischen Geldstückes, war.

WIEN. Der Maler EGGER-LIENZ hat einen Ruf als Professor an die Hochschule in Weimar erhalten und angenommen; er wird im Herbst dieses Jahres nach dort übersiedeln.

GESTORBEN: In Hilversum bei Amsterdam im Alter von 40 Jahren der bekannte Graphiker und Professor an der Amsterdamer Akademie, PIETER DUPONT, besonders bekannt geworden durch seine prachtvollen Tierstücke, die man des öfteren auch in deutschen Kunstausstellungen gesehen hat und die in vielem an die Werke der berühmten alten Stiche wie Lucas van Leyden erinnern; in München am 6. April der bekannte Kunsthistoriker Professor BERTHOLD RIEHL.

ERICH HARTMANN MARKT IN ELBERFELD

Frühjahr-Ausstellung der Münchner Secession

Redaktionsschluß: 8. April 1911 Ausgabe: 27. April 1911
Herausgeber: F. SCHWARTZ. Für die Redaktion verantwortlich: P. KIRCHGRABER. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G.
Sämtlich in München

George Grey Barnard sculp.

Mezzotinto Bruckmann

Mädchenstatue

GEORGE GREY BARNARD MÄDCHENBÜSTE

GEORGE GREY BARNARD

Von Paul Clemen

Seit vor nunmehr fast vier Jahren Augustus Saint-Gaudens durch den Tod abgerufen worden, fehlt es der modernen amerikanischen Skulptur an einem Hetman, dem Künstler wie Laien sich gleichmäßig willig beugen. Saint-Gaudens war zuletzt eine Art Gallionfigur für die Plastik der Vereinigten Staaten geworden, in ihm schien, weil er eine eherne Epopöe des jungen Amerika geschaffen, zum ersten Male der amerikanische Geist in der amerikanischen Bildhauerei lebendig geworden zu sein. Und doch stammte diese Kunst in dem, was Form und Formenbewältigung in ihr war, ganz aus Frankreich — wie der vornehme und schweigsame Mann selbst, der den Namen seines südfranzösischen Heimatortes trug. Daniel Chester French, der sein Erbe angetreten, der gleichsam nach ihm der offizielle Heldendarsteller geworden, hat doch nur für Newyork ein Primat, und neben seine feine und straffe Kunst tritt die von fast einem Dutzend Denkmalskünstlern, die gleichzeitig nach dem Mantel greifen, den der auffahrende Saint-Gaudens hinterlassen. Neben Newyork kämpft Chicago mit gewaltiger Anstrengung um eine Vorortstellung im Mittelwesten — und ein Heer von dekorativen Plastikern ist überall aufgestanden. Aber es ist keiner, der wieder einen europäischen Namen und einen Weltruf erlangt hat. Dieser ganzen Schule gegenüber steht in starrer Isolierung der eine George Grey Barnard, dessen Ruhm zuerst in Frankreich aufgestiegen

war und jetzt durch die ganzen Vereinigten Staaten läuft, dessen letztes großes Werk dort einen Sturm und eine Generaldebatte über die Grenzen des Nackten heraufbeschworen hat, — ein Outsider und ein Einzelner, gegen dessen wilde Kraft und gegen dessen ungebändigtes Temperament die graziöse Fechtkunst all der übrigen amerikanischen Bildhauer fast konventionell erscheint. Er ist vielleicht der am stärksten plastisch Empfindende unter all den Bildnern seines Vaterlandes, ein ganz großer Könner und ein Arbeiter, der sich wie ein Heißhungriger auf Ton und Marmor stürzt, voll von drängendem Ungestüm, ein Stück Naturkraft, noch nicht abgeklärt und ausgereift, wenn er auch schon ein Achtundvierziger ist, fanatisch an sich selbst glaubend und unbeirrbar seinem Stern folgend, ein geborener Bildhauer, der in Formvorstellungen lebt und der doch zugleich ein Apostel, ein Moralist sein, im Stein predigen will, voll von Seltsamkeiten — und in all diesem vielleicht ein Stück Abbild des amerikanischen Kunstwollens selbst. Und sicherlich die merkwürdigste Erscheinung unter den lebenden Plastikern von der anderen Seite des großen Teiches.

Barnard ist ein Sohn des Staates Pennsylvania, dessen Kapitol zu schmücken der Traum und der Stolz seines Künstlerlebens war. In Bellefonte ist er 1863 geboren als der Sohn eines presbyterianischen Geistlichen. Wie Saint-Gaudens hat er dann fast drei Jahre gelernt als Graveur, als Goldschmied und als Arbeiter in Edelmetallen — und diese harte Zeit der Lehre hat ihm die unvergleichliche Sicherheit der Hand geschenkt, ihm auch — ein gefährliches Erbe — die Neigung zu der fast an das Ziselieren gemahnenden Feinheit der detaillierten Oberflächenbehandlung hinterlassen. Mit 17 Jahren, als der einzige männliche Schüler

GEORGE GREY BARNARD — MÄDCHENSTATUE

GEORGE GREY BARNARD
DIE BEIDEN NATUREN

der damals noch so bescheidenen Kunstschule in Chicago, die noch nicht in den prunkenden Bau des Art-Institute eingezogen war, fand er dort in dem Dépôt der kleinen Sammlung von Abgüssen ein paar Werke von Michelangelo: Michelangelo ward sein Wegweiser, Barnard ward wie besessen von ihm. Sein erster Porträtauftrag und das bescheidene erste Honorar gaben dem Achtzehnjährigen die Möglichkeit, sich nach Europa einzuschiffen. Der junge Amerikaner ging zuerst nach Paris. Dort fand er im Louvre Michelangelos Marmorsklaven, und nun blieb er in Paris zwölf lange Jahre, Jahre der unablässigen Arbeit und oft der Arbeit in niederdrückender Not. Für eine Zeitlang war er Schüler der École des Beaux-Arts im Atelier Caveliers, zusammen mit Hippolyte Lefebvre und Bloche. Dann kam eine Zeit, wo der junge Barnard ganz auf sich angewiesen in Paris lebte, Tag für Tag 16 Stunden an der Arbeit, nicht wie ein Galeerensklave, sondern wie in wildem Titanenzorn mit dem widerspenstigen Ton, dem harten Stein ringend. Mit dreißig Jahren erst war diese Zeit des Lernens zu Ende. Der Künstler trat aus der Dunkelheit heraus und nun kam langsam der Erfolg. Es gibt eine Jugendarbeit von ihm, das Werk eines Zwanzigjährigen, das Grabdenkmal von Severin Skovgaard, dem Sänger und Philanthropen, das auf dem alten Friedhof des kleinen Küstenstädtchens Langesund bei Christiania steht: ein mächtiger, geschlossener Marmorblock, aus dem zwei weit überlebensgroße, schlanke, nackte Jünglinge sich loslösen, der eine durch den Block hindurch wie durch eine Wolke die Hand des andern suchend (Abb. S. 394). Die Bruderliebe hat er die merkwürdige Phantasie genannt, die ganz plastisch ist und doch auch wieder durchtränkt von dem starken Hang zum Moralisieren, der den Künstler leitet.

Jahrelang stand dann in dem Atelier des Künstlers in Paris die gewaltige Gruppe, die der Dreiundzwanzigjährige 1886 zu modellieren begonnen hatte und die dann freilich erst 1893 in Paris in Marmor ausgeführt werden konnte, jene Gruppe, die heute als Meisterwerk der jungen amerikanischen Skulptur den Besucher in dem Mittelpunkt der großen neuen Halle des Metropolitan Art-Museum in Newyork grüßt, „Die beiden Naturen“ (Abb. S. 387). Es ist ein erstaunliches Werk, das garnichts Jugendliches mehr in sich hat, eine Vision, voll von düsterem Ernst, das Werk eines jungen Riesen und das plastische Bekenntnis eines Menschen, der in harter Arbeit dem Schicksal den Sieg abringen zu wollen sich vermißt.

Der Künstler hat den Faustspruch von den beiden Seelen in der einen Brust der Gruppe als Motto gegeben. Den nie aufhörenden Kampf und den ewigen Dualismus in jedem Mannesleben, die wolkenstürmende und die am Boden klebende Kraft hat er in zwei überlebensgroßen gewaltigen Marmorfiguren verkörpert. Mit brutaler Gewalt hat der eine der Ringer den anderen niedergeworfen. Der Unterlegene hat seine beiden Schenkel um den einen Fuß des Siegers geschlagen, wie um ihn nach Athletenart zu werfen, aber dieser setzt den linken Fuß fest auf die Brust und den linken Oberarm des Gegners, ihn damit niederdrückend. Bei dem zu Boden Geworfenen sind alle Glieder wie im Starrkrampf gebogen, die Füße wie in der letzten krampfhaften Bewegung des Sichaufrichtenwollens

GEORGE GREY BARNARD — DER SCHLAFENDE KNABE

zuckend verklammert, die Zehen gespreizt, übereinandergebogen — bei der stehenden Figur ist alles noch gestrafft und gespannt, der Bauch ganz eingezogen, die Adern und Sehnen treten scharf vor, in der Biegung des Rückens — eines Steinträger-Rückens — liegt aber zugleich eine seltsame Schwere und Langsamkeit der Bewegung. Die beiden Kämpfer scheinen wie unterirdische Titanen im Halbschlaf zu handeln, als ob schwere Träume sie peinigten — bei beiden sind die Augen fast ganz geschlossen mit dem Ausdruck des Traumwandelns, der dann auch bei den beiden Harrisburger Gruppen wiederkehrt. Nur bei dem Stehenden ist der Mund leicht, schmerzhaft fast, geöffnet, und die leise Sprache des Mundes unterstützt die hadernde und fragende, triumphierende und abwehrende Sprache der Hände.

Das sind keine akademischen Akte und keine athletischen Modellfiguren, sondern Gestalten einer seltsamen unirdischen übernatürlichen Rasse und doch mit erbarmungslosem Naturalismus durchgebildet. Die Oberflächenbehandlung ist eine bewunderungswürdige: man sehe die Gelenke, die faltigen schweren Fußsohlen, die derben knochigen Finger, den wunderbaren Rücken des Siegers, und die Figuren in ihrer schweren Symbolik sind doch für den Künstler nur Träger eines plastischen Gedankens. Das ist das Ueberschneiden und Zusammengehen der großen Linien und das Spiel des immer wechselnden Lichtes auf den hundertfältig verschiedenen, bei jeder Bewegung immer neu sich verschiebenden Flächen des menschlichen Körpers. Das war für ihn der Triumph dieser Gruppe — darum dieses Uebermodellierte, das gewaltsame Herausholen aller dieser Muskelstränge, das Unterstreichen der Schärfen, der Gegensätze. Und erst dieses gesuchte und gewollte Spiel des Lichtes macht die Gruppe in ihrem Aufbau und ihrer Wirkung verständlich. Ganz aus Eigenem war der junge Barnard hier, von niemand geführt, dieselben Bahnen gegangen, die der reife Rodin beschritten hatte. Die gewaltige Sprache dieser beiden Seelen hat Barnard in seinen späteren Werken nur erreicht, ihre Kraft nie übertroffen.

GEORGE GREY BARNARD — DIE BEIDEN BRÜDER

Alles, was der Künstler später errungen, das hat der junge Arbeiter schon erdacht und erträumt. In der Geschichte der amerikanischen Skulptur gibt es gar keine Parallele, daß ein Bildhauer mit einem so fertigen Stil, so frühreif und geschlossen, auftritt. Eine ganze plastische Welt wollte er um sich aufbauen. Eine Gruppe von 15 Kolossalfiguren sollte die Geschichte der Menschheit der Urzeit vorführen, die ganze menschliche Arbeit illustrieren. Nur eine Figur ist von diesen Versuchen übrig geblieben: als Sechsundzwanzigjähriger modellierte er den

GEORGE GREY BARNARD
DER STEINKLOPFER

GEORGE GREY BARNARD
DER STEINKLOPFER

GEORGE GREY BARNARD — DIE BÜRDE DES LEBENS. PORTALGRUPPE VOM CAPITOL IN HARRISBURG (GESAMTANSICHT)

„Steinklopfer", „The Hewer", der dann auch erst 1895 in Newyork in Marmor ausgeführt ward (Abb. S. 390/91). Die in doppelter Lebensgröße ausgeführte Marmorstatue steht jetzt im Hof des Brooklyn Art-Institute wie eine Verkörperung der Urkraft des jungen Amerika. Ein junger Riese mit prachtvoll muskulösem Körper kauert vornübergebeugt über einem Stamm. Die Linke hält einen Ast gepackt, die Rechte hebt einen prähistorischen Steinhammer, mit dem er wild auf das Holz losschlägt. Der Kopf mit den festgeschlossenen Augen hat denselben fast schmerzlichen Ausdruck wie „Die beiden Naturen". Wie flau steht daneben die Figur des „Driller", die Charles Henry Niehaus in fast demselben Bewegungsmotiv für das Drake-Monument in Titusville modelliert hat.

Im Jahr 1894 war Barnard nach Amerika zurückgekehrt, er hatte sich dort verheiratet und es schien, als ob Amerika ihn ganz halten sollte. In Washington und Newyork wuchs er sich zum Lehrmeister der jungen amerikanischen Bildhauer aus; in Newyork hatte er zuletzt 250 Schüler. Die Arbeiten, die er in dieser Zeit ausführte, sind vielleicht stärker amerikanisch, im traditionellen Sinne, als sein ganzes übriges Oeuvre. Da ist die riesige Bronzefigur des flötenspielenden Pan, der behaglich ausgestreckt im Columbia College-Park, am Ende des Campus, vor der neuen Universität von Newyork sich erhebt, höchst sorgfältig modelliert, aber ohne die überzeugende Kraft seiner Marmorplastik. Es lebt in der raffinierten dekorativen Behandlung etwas vom Geiste von Frederick Macmonnies, der genau gleichaltrig mit Barnard, ganz andere Wege gegangen ist. Im Jahr 1896 entstand dann „Maidenhood", die wundervolle vielgeliebte Mädchenstatue des Metropolitan Art-Museum (Abb. geg. S. 385 u. S. 386). Es ist das einzige Werk des Künstlers, das einen weichen, lieblichen Charakter atmet, dabei ohne alle Weichlichkeit, geschlossen in der Umrißlinie

GEORGE GREY BARNARD BRUDERLIEBE UND ARBEIT (PORTALGRUPPE VOM CAPITOL IN HARRISBURG (GESAMTANSICHT)

und von einer köstlichen Behandlung der Oberfläche. Das Motiv ist ein ganz einfaches, der Körper ist ungezwungen in Fernbildwirkung gebracht, das feine Köpfchen mit den wie von einem dünnen Schleier überdeckten enganliegenden Haarsträhnen zur Seite gewendet — vor all dem Uebertreiben und Akzentuieren der Muskeln im Modellieren hat sich der Künstler hier gehütet — und doch zeichnet der wundervolle Rücken mit seinen reichen Flächen das ganze komplizierte Gerüst des Aufbaues dieser feingegliederten Gestalt.

Und in all diesen Jahren wuchs der Wunsch in ihm, die Geschichte der ganzen Menschheit in einem einzigen plastischen Kunstwerk darzustellen, wie Dalou und Meunier von ihrem Denkmal der Arbeit, Rodin von seinem Höllentor geträumt hatte. Ein Pantheon für ganz Amerika ersann er, einen Rundbau, der sich in dem Tor des Lebens und dem Tor des Todes öffnete, umgeben von einer zyklopischen Pergola — 965 Figuren sollten den Riesenbau schmücken und bevölkern.

Das neue Jahrhundert bringt dann endlich diesem Traum Erfüllung. Die Stadt Harrisburg, die Hauptstadt des reichen Staates Pennsylvania, baut sich an Stelle des alten 1897 verbrannten Kapitols einen prunkenden Neubau. Die Geschichte dieses Bauwerks ist kein Ruhmesblatt für Amerika — der Architekt Huston wird die endliche Fertigstellung des gesamten Schmuckes im Gefängnis feiern können. Ein mächtiger Bau nach dem kanonischen Schema des Kapitols von Washington, der Mittelrisalit mit einer durchgehenden Säulenstellung und von einer Kuppel überragt, im Erdgeschoß drei mächtige Portale, zu denen eine Freitreppe hinaufführt. Das Kapitol liegt weithin sichtbar auf einem Hügel, beherrscht die ganze kleine an dem Ufer des Susquehanna gelegene Kapitale. Wohl hatten Barnard lohnendere Aufgaben in größeren Städten gewinkt, er sollte in Newyork einen Teil der

Dekoration der neuen Bibliothek durchführen — aber überall sah er sich beschränkt, im Thema, vor allem in der Zeit. Hier in Harrisburg war ihm ganz überlassen, was er sagen wollte — und er durfte sich Zeit nehmen. Er stürzte sich auf diese Arbeit: zwei gewaltige Gruppen rechts und links vom Eingang, die dann in drei Gruppen, am Fuße der langen Freitreppe ihre Ergänzung finden sollten. Nur jene beiden Treppenwangen (Abb. S. 392 u. 393) wurden ausgeführt; in ihnen mußte er nun alles sagen, was er auf dem Herzen hatte, alle seine Pläne von unendlichen Gestaltenfolgen mußten sich hier verdichten. Alles, was ihn von großen plastischen Motiven und von Bewegungsvorstellungen beherrschte, wollte er hier verkörpern und seinem alten Traum von einer Messiade in Marmor Gestalt geben. Das gibt diesen Harrisburger Gruppen ihr starkes Leben und ihre epochale Bedeutung für des Künstlers Schaffen wie für die ganze moderne amerikanische Skulptur, das zeigt aber zugleich den wunden Punkt der ganzen Schöpfung: daß ein Plastiker und ein Philosoph sich die Hand reichen — und daß der Philosoph mitunter den Plastiker verführt und von seinem klaren und einfachen Wege in ein Gestrüpp von Schlinggewächsen verlockt.

Im Jahre 1903 begann das große Werk — es währte sieben Jahre — Barnard hatte seine ganze Arbeit in Amerika aufgegeben, auf alle Vorteile seiner schwer erkämpften Position dort verzichtet, um sich ganz dieser Aufgabe zu widmen. In Moret an der Loire hat er in völliger Zurückgezogenheit geschaffen, alle Figuren in der Originalgröße selbst modelliert und mit einem ganzen Stab von Gehilfen sie dann in Marmor übertragen. Langsam verbreitete sich in Frankreich wie in Amerika der Ruhm von diesem gigantischen Werke, das da in aller Stille wuchs; in Rodin und Mercié erstanden ihm Bewunderer und Herolde, im Jahre 1910 traten ein paar amerikanische Mäcene, voran Pierpont Morgan, zusammen, um die Mittel zusammenzubringen, die fertigen Figuren mit den Gipsmodellen des Hintergrundes im Salon aufzubauen. In dem Riesenraum, in dieser schrecklichen Zusammenstellung mit dem jährlichen Abhub vom Schaffen der französischen Bildhauer wirkten sie nicht entfernt so großartig und mächtig wie draußen in dem einsamen Moret, oder heute unter dem blauen Himmel von Harrisburg. Ein ganzes Vierteljahr dauerte der Kampf um diese beiden Gruppen — sie gingen den Franzosen nicht leicht ein, fast mit Widerstreben beugten sich die Großen unter ihnen vor dem Großen, das aus diesem Werke zu ihnen sprach. Die Amerikaner waren enthusiastische Bewunderer, voran Theodore Roosevelt auf seinem Jagdzug durch Europa — und im Winter 1910 waren die Figuren dann drüben in Amerika, um hier einen neuen Sturm zu entfachen. Der Schöpfer dieses großen Werkes fand einen feierlichen Empfang, wie er niemand seit den Tagen von Saint-Gaudens zuteil geworden war — und die Ausstellung selbst ward

G. G. BARNARD ✠ GRABDENKMAL FÜR SEVERIN SKOVGAARD

GEORGE GREY BARNARD DIE BÜRDE DES LEBENS (VORDERE GRUPPE, INNENSEITE)

GEORGE GREY BARNARD
DIE VERLASSENE MUTTER (EINZELFIGUR AUS DER „BÜRDE DES LEBENS")

zu einem förmlichen Triumphzug. Im Frühjahr 1911 haben dann die Gruppen ihre definitive Aufstellung in Harrisburg erhalten.

Von den beiden mächtigen Gruppen besteht die eine aus zwölf, die andere aus nicht weniger als sechzehn überlebensgroßen Figuren. Die Massen und die äußeren Umrisse sind auf beiden Seiten dieselben. Im Hintergrunde baut sich auf beiden Seiten, wie eine Fortsetzung der Wand, eine Art Felsgrotte auf. In dem Rahmen dieser Grotten steht, gegen den Hintergrund scharf umrändert und stark unterschnitten, jedesmal ein nacktes Menschenpaar. Die vorderen Gruppen, die sich auf den Treppenpodesten erheben, sind dagegen ganz geschlossen und geben den Eindruck einer nur wenig bewegten Wange; die Figuren lösen sich von dem im Kern der Gruppe noch erhaltenen Block nur soweit los, daß ihre ganze Körperlichkeit in Erscheinung kommt.

Der ersten Gruppe dieser Legende des Lebens hat Barnard den Untertitel gegeben: „Die Bürde des Lebens". Man muß sich seine seltsame, schwerflüssige Philosophie dabei vor Augen halten. Er hat das Motto unter die Gruppe gesetzt: „Das verlorene Paradies, das sie nicht verdient haben ...", und man möchte die eigenen Worte des Künstlers anziehen, um das zu erläutern, was er hat ausdrükken wollen. In einen herrlichen Blütengarten gesetzt, voll von Früchten und seltsamen Tieren, leben die Menschen doch voneinander innerlich getrennt, ohne einen anderen Gedanken als den, nur zu leben, ohne die Kraft der Arbeit, die Macht der Brüderlichkeit zu kennen. Mit einer tiefen Trauer ertragen sie das Gewicht dieses Lebens. Nur eine leise Hoffnung, die ihnen der Engel und die heimliche Stimme einflüstern, flößt ihnen den Mut ein, über dies Leben hinauszudenken.

Aus der Felsgrotte im Hintergrunde tritt das erste Menschenpaar, die inneren Arme mit verschränkten Händen erhoben; die Frau lehnt sich lässig, mit einem Ausdruck müder Sinnlichkeit gegen den Mann, den breiten, vollen Körper nach links geneigt. Die erhobene rechte Hand ist wieder herabgesunken und ruht auf dem Haupt aus mit der Gebärde des Rodinschen Penseur. Der Mann setzt in kühner Haltung das linke Bein nach vorn und erhebt den linken Arm mit einer Bewegung der Weltverachtung und Herausforderung. Zwischen den beiden birgt sich ein Reh, von seinen Kitzen umspielt.

Nun folgt der geschlossene Block der eigentlichen Treppenwange, und hier gibt die linke innere Seite sofort eine Reihe der bedeutendsten Einzelfiguren. Den Abschluß nach der hinteren Gruppe bildet „Die verlassene Mutter", ein nacktes Weib, aufrecht stehend, die weißen Säulen der Beine nebeneinander gestellt, der herrliche, kraftvolle Körper gestreckt, das Haupt, das von fließendem Haar umrahmt ist,

G. G. BARNARD DER PHILOSOPH AUS „BRUDERLIEBE UND ARBEIT"

GEORGE GREY BARNARD BRUDERLIEBE UND ARBEIT (INNENSEITE)

etwas zur Seite geneigt, auf seiner linken Schulter, wie ein kleines Paket, das eingewickelte neugeborene Kind bergend, dessen Kopf und dessen Formen man in dem Marmor nur ahnt (Abb. S. 396). Die rechte Hand streckt die Frau nach vorn aus, tastend, aus dem Gefühl der trostlosen Einsamkeit heraus Hilfe und Anlehnung suchend. Der leicht zur Seite gebogene Kopf mit den geschlossenen Augen drückt tiefe, trostlose Sehnsucht aus, und doch liegt etwas von der Haltung einer Schlafwandelnden über der ganzen Gestalt.

Aus der Mitte des Blockes löst sich dann die Gestalt des Engels des Trostes los. Sie ist höher, schlanker als alle die übrigen Figuren, sie allein steht ganz aufgerichtet, das herbe und ernste Haupt gehoben, den Blick eines Herrschers unter geschlossenen Lidern über die Verzweifelten vor ihr schweifen lassend. Ihr Körper ist von langen Parallelfalten umrauscht, die ganz starr herniederfallen; nur leise schimmern die mächtigen Körperformen durch. Ein langes Flügelpaar wächst aus den Schultern heraus. An dem Nacken des Engels birgt ein Mann sein Haupt, die eine Schulter hochgezogen — das Gesicht ist unsichtbar, man sieht nur den geneigten, schutzsuchenden Kopf, empfindet die tiefe, haltlose Trauer.

Vor dem Engel hat sich der schutzflehende Jüngling auf die Knie niedergeworfen. Es ist ein bewußter Kunstgriff des Bildhauers, daß er, wie bei der Mutter, nicht die Kontur durch die Ueberschneidung des anderen Beines verwirrt. Die beiden Beine sind streng parallel nebeneinander gestellt, der Körper vornüber geworfen, der mächtige, prachtvoll ausgearbeitete Jünglingstorso, in dessen Muskelspiel das heftige und tiefe Atmen nachklingt, vorgewölbt. Die rechte Hand ist nach vorn ausgestreckt und berührt den mächtigen Block, den der Nachbar auf seinen Schultern trägt, nicht mit einer Gebärde des Stützens, mehr mit einer Bewegung, als wollte er die Last prüfen, und zugleich wie von unsichtbarer Gewalt nach dieser Bürde hingezogen; der linke Arm ist halb erhoben. Das schöne Haupt,

GEORGE GREY BARNARD — DIE BÜRDE DES LEBENS (AUSSENSEITE)

in dem eine vage Aehnlichkeit mit dem Typus des sterbenden Alexanderkopfes liegt, ist im Schmerz nach hinten geworfen, so daß die Locken auf die Schultern fallen; die Augen sind in Qual und Sehnsucht halb geschlossen.

Es folgt der Steinträger, die Beine gespreizt, das rechte etwas nach vorn gesetzt, der ganze Körper angespannte Kraft, ein unglückseliger Atlas, der die ganze Last der Schmerzen auf seinem Rücken tragen muß. Die höchste körperliche Anspannung ist wundervoll beobachtet, die Sehnen zum Zerreißen angezogen, der Bauch ganz eingezogen, so daß der Brustkasten dann mit einer scharfen Schneidefalte darüber wie ein Panzer vorspringt. Der erhobene linke Arm bildet für den belasteten Rücken eine Art Polster, der rechte hält den Block scheinbar im Gleichgewicht. Wie ein Helm legen sich die starren, kurzen Haare über das Haupt, starr und stier sind die Augen geöffnet, der Blick zu Boden gekehrt.

An der Spitze der Treppenwange tritt dann die Gruppe des Verzweifelnden und des himmlischen Trösters vor. Unsicher schreitet der Verzagende nach vorn mit einer unbestimmten Geste der tiefsten Verzagtheit, die rechte Hand in fassungslosem Schmerz an die Wange legend, die Augen gequält, müde, wie voll Eckel geschlossen. Die linke Hand ist nach vorn gestreckt; sie greift unsicher ins Leere hinein. Von hinten tritt der himmlische Tröster an ihn heran in der Gestalt eines schönen und kraftvollen nackten Mannes mit langen, bis zum Boden niederhängenden Flügeln, über dem schönen klaren Antlitz starre Locken, die wie Feuerflammen aufstehen. Er legt die linke Hand an die Lippen und flüstert dem Verzweifelnden Trost zu. Seine rechte Hand schiebt sich von hinten unter die ausgestreckte Hand des Zagenden, diese leise, ihm selbst unbewußt, stützend.

Auf der rechten Seite schließt sich die Gruppe der beiden Brüder an; zwei prachtvolle Gestalten von mächtigem Körperbau (Abb. S. 401). Der Vordere lehnt sich mit einer Gebärde des tiefsten Schmerzes an den Block, das Haupt geneigt, das Antlitz voll Scham in der erhobenen

rechten Hand bergend. Der linke Arm hängt schlaff hernieder, die Hand ist leicht nach hinten gestreckt, wie magnetisch angezogen von der Hand des Bruders, mit einer leisen Liebkosung bei dieser Schutz und Anlehnung suchend. Hinter dieser ersten Gestalt schreitet der Bruder, die Beine fast mechanisch im gleichen Schritt wie der erste setzend und wie im Dunkel sich an den Leib des Bruders anschmiegend. Die animalische Berührung nur gibt den beiden ein wenig Trost. Das Haupt, ein römischer Claudierkopf, ist leicht auf die Schulter geneigt, die Augen sind wie im Schlummer geschlossen.

Und endlich die trauernde Frau. Ein Gegengewicht zu der verlassenen Mutter auf der anderen Seite. Der Körper steht ganz in Vorderansicht mit gespreizten Beinen da, die linke Hüfte ein wenig gehoben und im Kontrapost der Oberkörper nach der rechten Schulter aufgerichtet. Ein Schleier fällt über den Kopf nach hinten, den oberen Teil des Blockes verdeckend. Beide Hände halten den Schleier über der Stirn und durch die ausgestreckten Arme wird so mit dem Schleiertuch ein einziger geschlossener Umriß erreicht.

Die zweite Gruppe stellt „Die Bruderliebe und die Arbeit" dar (Abb. S. 393). Hören wir wieder den philosophierenden Bildhauer: Die Menschen haben begriffen, daß nur die Liebe zum Nächsten, zusammen mit der Hingabe an die Arbeit wirkliches Glück zu verleihen imstande ist. So strahlt die ganze Gruppe Licht und Freude wieder. Ausruhen und Genuß bietet sich nur nach erfüllter Pflicht. Verzeihung und Bruderliebe herrschen und die ganze Menschheit in einer neuen Jugend wird dem wahren Glück zugeführt.

Wieder bildet eine Felsgrotte den Hintergrund des Wandaufbaues. Ein nacktes Paar steht müde, nach der Arbeit ausruhend, vor der Wand, der Mann den ausgestreckten nervigen rechten Arm auf ein Aehrenbündel zur Seite gestützt, die Frau völlig zurückgelehnt, sich an den Geliebten anschmiegend, ihr Haupt dem seinen nähernd, die jungen Brüste vorgestreckt. Beide halten gemeinsam mit den geneigten linken Händen eine flache Schale, die sie über die vordere Gruppe ausleeren, damit zugleich die Verbindung mit dieser gebend.

Auf dem gleichen Sockel, auf dem dies Paar steht, kniet nun zur Seite eine seltsame Prediger- und Priester-Gestalt, in der der Künstler seine Auffassung von der Religion des Mitleids hat ausdrücken wollen. Er hat diese Gestalt den Philosophen, den Christus genannt und doch soll es ihm nicht der Weise von Nazareth sein. Absichtlich hat er sein Gesicht durch die wie ein dichter Schleier nach vorn fallenden Haare verhüllt, es in geheimnisvolles Dunkel gehüllt, so daß man das bärtige Antlitz darunter nur zu ahnen vermag (Abb. S. 397).

Vor dieser Gestalt und unter ihr kniet auf dem Sockel der eigentlichen Treppenwange ein junges Weib, auf den verschränkten Armen ein Kind in einen Schleier gehüllt dem Meister entgegenstreckend, den Kopf, der etwas von dem zarten Liebreiz der Maidenhood zeigt, nach hinten geworfen. Leise berührt der Meister mit einer Bewegung leichter Liebkosung ihre Schulter, sein ausgestreckter linker Arm gibt so zugleich die Verbindung der Linien, mit der erhobenen Rechten leert er eine Schale über das Haupt des Kindes aus, mit einer Geste des Täufers —, und aus der Schale in den Händen des darüberstehenden nackten Paares träuft das Wasser zugleich auf die Gruppe hernieder. Die nach vorn gebeugte Gestalt eines Mannes schließt die Gruppe nach links ab. Er legt die Linke schützend auf den winzigen Körper des Neugeborenen und küßt die kniende Frau auf den Scheitel, während filzige Haarsträhne über sein Haupt nach vorn fallen.

Es schließen sich die jungen Eltern an. Eng aneinander geschmiegt steht ein junges Paar, die linken Arme mit verschränkten Fingern erhoben. Beide blicken sie mit bewunderndem Lächeln herab auf das Kind, das von einem schlanken Knaben auf den Schultern getragen wird. Seine zarten grazilen Glieder geben zugleich die notwendige Ueberschneidung des allzu starken Parallelismus der Beine des Elternpaares dahinter.

Eine monumentale Gruppe, ganz in sich geschlossen, folgt: Die beiden Brüder (Abb. S. 389). Ein Gegenstück zu den beiden verzweifelnden Brüder der ersten Gruppe. Der eine Bruder trägt mit Aufbietung aller Kräfte den müden Genossen. Ganz von hinten gesehen, steht er breitbeinig da, alle Muskeln und Sehnen gestrafft, die Hebemuskeln auf dem Rücken zusammengezogen; eine ganz scharfe Furche läuft über den Rücken hinweg. Zu seinen kraftgeschwellten Gliedern kontrastieren die etwas hageren, von langer Arbeit zeugenden schlaffen Glieder des Getragenen, der sein Haupt müde auf der linken Schulter des starken Bruders gebettet hat.

Den vorderen Abschluß der Gruppe bildet das junge Paar, das die neue Jugend vorführt. Ein junger Mann, hager, mit noch nicht ganz ausgereiften Formen, nicht ganz so athletisch wie die andern, den Kopf hoch erhoben, schreitet freudig und sicher ins Leben hinein. Sein ent-

GEORGE GREY BARNARD
DIE BEIDEN BRÜDER UND DIE TRAUERNDE (TEIL DER AUSSENSEITE DER „BÜRDE DES LEBENS“)

GEORGE GREY BARNARD ☙ DIE NEUE JUGEND (VORDERSEITE VON „BRUDERLIEBE UND ARBEIT“

schlossener Gang steht im Kontrast zu dem unsicheren Taumeln des Verzweifelnden der anderen Gruppe. Die linke Hand ist nach vorn gestreckt mit einer leis deklamierenden Geste, der Mund geöffnet, wie voll von schöner jugendlicher Begeisterung. Seine rechte Hand liegt auf dem Haupt des jungen mädchenhaften Weibes neben ihm, das gleichfalls rüstig ausschreitet, das Haupt mit leicht geöffnetem Munde dem Gefährten vertrauensvoll zugewendet.

Nun folgt eine seltsame Einzelfigur — den Redner, den Lehrer, hat der Künstler sie genannt —, ein Mann, die rechte Hand mit einer Rolle erhebend. Es schließt sich unmittelbar das fünfte Menschenpaar dieser Gruppe an, gegenüber jener rüstigen und begeisterten Jugend an der Stirnseite, das still in sich ruhende Vertrauen versinnbildend. Der Mann, lässig auf dem linken Standbein stehend, nach rechts hinüber geneigt und die rechte Hand wie träumend nachdenklich an die Stirn gelegt, an ihn geschmiegt und sich hinter ihn drückend das Weib.

Den Abschluß bildet die Gruppe des Verlorenen Sohnes (Abb. S. 405). Auch das ist ein Wunderwerk für sich, schon seit Jahren fertig und scheinbar als Freigruppe komponiert und hier doch ganz in den Aufbau der Gruppe eingefügt und aus Umriß und Masse des Blocks wie selbstverständlich herausentwickelt. Der Körper des Verlorenen Sohnes lastet auf dem

G. G. BARNARD ☙ DER VERZWEIFELNDE UND DER TRÖSTER
(VORDERSEITE DER „BÜRDE DES LEBENS“)

rechten Knie, während das linke ganz hochgestellt ist; er klammert sich mit der erhobenen Rechten an den greisen Vater an und schmiegt sich in seine Arme. Der Alte neigt sich von hinten über ihn, schlingt seine Arme, deren welke Haut in so deutlichem Gegensatz zu dem festen, durch harte Arbeit gedörrten Fleisch des Sohnes steht, um ihn und küßt ihn auf den Hinterkopf. Das Antlitz des Sohnes ist absichtlich durch die Haare ganz verhüllt, so daß nur der wundervolle Kopf des Alten in seiner tiefen Ergriffenheit hier spricht.

Man muß diese Gruppen Figur für Figur zergliedern, um sich das plastische Element in ihnen klar zu machen, zugleich auch um zu verstehen, was der Künstlerphilosoph hier hat sagen wollen. Welch riesenhaftes Gesamtwerk — wo ist eine solche Schar von so gewaltigen marmornen Leibern wieder vereinigt!

Die erste Gruppe, die Bürde des Lebens, ist weitaus die gelungenste, die die stärkste Wirkung hat, weil sie die einfachere und ruhigere ist. Die lebendige dramatische Aktion der vorderen beiden Figuren, die gewissermaßen das Thema der Gruppe geben, durchbricht die Sprache der Körper — der Künstler brauchte hier für den von unten die Freitreppe Hinaufsteigenden an vorderster Stelle diese stark gestikulierenden Gestalten, aber es ist mehr der Dichter, der sie für seine leitende Idee brauchte, als der Plastiker für seinen Gestaltenkanon. Aber was liegt für ein Reich-

tum, für eine Größe und für ein Können in den einzelnen Hauptfiguren dieser beiden Gruppen! Man denke sich nur die bedeutendsten in einem Raum frei aufgestellt, so wie sie in dem dämmerigen Scheunenatelier des Künstlers in Moret unten am Ufer der Loire wirkten — die verlassene Mutter mit dieser tastenden Geste der Verzweiflung, der Schutzflehende in der kühnen Silhouette des vornübergeworfenen Körpers, die beiden Brüder mit dem gleichmäßigen Rhythmus ihrer kraftvollen Glieder, die trauernde Frau in der Pracht ihres vollen Körpers, und in der zweiten Gruppe die knieende Frau mit dem Kinde, die Bruderliebe und endlich der geschlossene Aufbau des verlorenen Sohnes. Die großen, mächtigen Körper mit den fast schweren Massen der hart herausgearbeiteten Muskulatur, die sich wie im Trance bewegen, dazu der Ausdruck der inneren Qual, der verhaltene schmerzliche Zug um Mund und Augen — das ist Barnards eigenster persönlicher Stil. Es liegt in dem Charakter dieser mächtigen, breiten, kraftstrotzenden Gestalten, daß sie am besten wirken, je ruhiger der Aufbau ist — Barnards Kunst verlangt eigentlich nach Geschlossenheit — und wenn man des Künstlers Weiterentwicklung ein günstiges Horoskop stellen möchte, so würde man an eine Vereinfachung an Stelle der Auflösung, an Knappheit an Stelle des Uebermodellierten denken, und Starrheit und Insichberuhen für das barocke Fortissimo eintauschen wollen.

Allzu eifrige Lobredner unter seinen Landsleuten haben das Wort Phidias in den Mund genommen, wenn sie von Barnard redeten — man braucht nicht zu sagen, welch grundsätzliches Mißverständnis des Stiles hierin liegt: eher könnte man an die pergamenische Schule denken. Und auch dabei haben wir wieder das Barocke als Grundlage. Barock ist vor allem auch das seltsame Hereinspielen des malerischen Elementes: ob der rein plastische Gehalt nicht viel besser zur Geltung käme, wenn diese wunderlichen Hintergrundsgebilde ganz weggeblieben wären — ihr Maßstab läßt die Figuren der vorderen Gruppen trotz ihrer Größe klein erscheinen — und erinnern die Blumen, Grotten und Vögel nicht manchmal an die Arbeiten italienischer Marmorarii?

Daß der Künstler im Marmor zu viel sagen, erzählen möchte, daß er predigen, erziehen will, ist die große Gefahr für Barnard; der Grübler und der Philosoph, der Sohn des presbyterianischen Pfarrhauses und der Schüler Emersons kommen hier zu Wort — den echten Barnard sehen wir, wenn er wie Walt Whitman Hymnen auf die nackte Schönheit singt — und die Sprache dieser stummen Leiber ist eine gewaltigere Predigt als das Stammeln eines Ideologen.

Man darf und muß das sagen, um diesem Künstler, der doch noch nicht abgeschlossen hat mit seiner Entwicklung, den richtigen Platz zu geben. Es bleibt noch so viel Großes, Starkes und Bewundernswertes übrig. Er ist die stärkste Kraft unter den amerikanischen Bildhauern von heute: wird Amerika diesen scheinbar unerschöpflichen Fonds zu nutzen wissen?

GEORGE GREY BARNARD — DAS HAUPTPORTAL DES CAPITOLS IN HARRISBURG (NACH DEM MODELL)

GEORGE GREY BARNARD
DER VERLORENE SOHN (GRUPPE
AUS „BRUDERLIEBE UND ARBEIT“)

BADEN-BADENER KUNSTAUSSTELLUNG

Die sehr rührige, neu gegründete *„Freie Künstlervereinigung Baden“* hat wiederum eine recht sehenswerte, interessante Ausstellung moderner deutscher Kunst in der neuen Badener Kunsthalle veranstaltet, die diesmal auch die Schweizer Malerei umfaßt, während die vorläufig noch fehlende Münchener Kunst erst vom Hochsommer ab an Stelle des jetzt Vorhandenen tritt. Sehr charakteristisch zum Teil sind die führenden Meister der deutschen Kunst hier vertreten: MAX LIEBERMANN mit seinen schneidigen „Strandreitern“ und dem etwas zerfahrenen „Garten am Wannsee“, SLEVOGT mit zwei trefflichen, flotten Landschaften, TRÜBNER mit vier desgleichen seines neuesten Stils, die wir von der großen „Karlsruher Trübner-Ausstellung“ her noch rühmlichst kennen, LOVIS CORINTH mit der brutal hingeworfenen „Hl. Magdalena“, einer argen Entgleisung eines großen Talents, HANS THOMA mit einem frühen gemütvollen Genrebild von 1877, ANTON V. WERNER mit einem süßlich-zuckerigen weiblichen Porträt, W. STEINHAUSEN mit einem ziemlich flauen Männerkopf. Auch LUDWIG V. HOFMANN, EUGEN BRACHT mit seiner Landschaft oder ARTUR HAMACHER mit seinem „Freiherrlichen Porträt“ bieten wenig Neues. Sehr gut sind dagegen der proteusartige ALBERT HAUEISEN, besonders mit seinem ganz modern konzipierten „Forellenbach“, der frühere Thomaschüler HANS BRASCH mit einem erstklassigen, farbenfrischen, monumentalen „Damenbildnis“, das stark an die jungschweizerische Malerei erinnert, und die Stuttgarter CARLOS GRETHE mit drei Marinen in seiner bekannten impressionistischen Auffassung, LANDENBERGER mit dem trefflich gemalten „Gelben Kleid“ und HOLLENBERG mit einer tüchtigen „Abendsonne“. Hierher darf man auch noch den Grafen KALCKREUTH mit seinem entzückend feinen „Schwarzwaldfrühling“ rechnen. — Selbstredend ist die *Karlsruher ältere und neuere Schule* wieder sehr stark und charakteristisch vertreten. Allen voran die bekannten Hauptmeister SCHÖNLEBER, DILL, V. VOLCKMANN, KELLER, RITTER, GEORGI, CONZ und FEHR, der außer mit zwei feinen Landschaften durch das brillant gemalte koloristische Meisterwerk „Militärmusik“ geradezu glänzend abschneidet. Ein starkes Talent ist auch der von Thoma inspirierte ADOLF HILDENBRAND mit seinem höchst originellen „Mann im Zylinder“, ebenso TH. SCHINDLER-Mannheim mit dem prächtigen „Landmann“. Treffliche Arbeiten bietet uns ferner die höchst rührige, impulsive *Trübner-Schule* mit den urwüchsigen Genrebildern von A. GRIMM, G. POPPE, SEGISSER, HS. SUTTER und OTTO GRAEBER, den Stillleben von CRECELIUS, O. MARQUARDT und C. MACKLOT, sowie den starkfarbigen Landschaften von H. GOEBEL und PAUL DAHLEN, die wir ja alle bestens von den öfteren Karlsruher Ausstellungen her kennen. Ferner der sich immer mehr zu einem der führenden Meister entwickelnde, reichbegabte RUDOLF HELLWAG, besonders mit seinen einzig tonschönen, brillanten englischen Parklandschaften, die reichbegabte großzügige Blumenmalerin HELENE ALBICKER und die trefflichen Landschafter WILHELM NAGEL, RUDOLF GÖNNER, ROBERT ENGELHORN, W. OERTEL, A. LUNTZ, H. OSTHOFF, W. HASEMANN und FANNY V. GEIGER-WEISHAUPT, MAX LIEBER, P. V. RAVENSTEIN, H. GÖHLER, H. EICHRODT, G. FREYTAG, HS. SCHROEDTER, ferner die Freiburger Meister LUDWIG ZORN und H. DISCHLER. — Am reichhaltigsten und geschlossensten wirkt die *Schweizer Kollektion,* die sich um FERD. HODLER als dominierenden Zentralpunkt harmonisch gruppiert. Er selbst ist mit vier auserlesenen Werken vertreten, drei monumentalen Landschaften und der hehren und keuschen „Empfindung“ aus seiner Frühzeit. Ihm schließen sich KUNO AMIET, MAX BURI, BURKHARD MANGOLD, HCH. ALTHERR, A. MARXER, GIACOMETTI und RIGHINI sowie FRITZ OSSWALD, STURZENEGGER und der Badener E. WÜRTENBERGER mit trefflichen Bildnissen, Landschaften und Stilleben würdig an. Auch die bekannten Künstler HS. BEAT WIELAND, E. KREIDOLF, VÖLLMY und MEYER-Basel sind mit sehr charakteristischen Werken bestens vertreten. — Recht stiefmütterlich bedacht erscheint diesmal die *plastische Abteilung.* LEDERERS und GERSTLS sehr gute Porträtbüsten, treffliche Kleinplastiken von SCHREYÖGG, KORNHAS, BINZ, W. SAUER, F. WOLBER, EPPLE, MUSCHWECK, BARTH, FÖRY, FEIST und MISSFELDT. Tiere von A. GAUL, BÄUERLE und R. DIEZ, sowie stilvolle Plaketten von KOWARZIK jun., EHEHALT und H. NISSEN dürften hier besonders hervorzuheben sein. Auch die *graphische Abteilung* schließlich ist keineswegs überwältigend ausgefallen. Gut vertreten wie immer sind: ORLIK, REIFFERSCHEIDT, W. MÜNCH, SCHINNERER, HS. SCHROEDTER, A. BABBERGER, HS. V. VOLCKMANN, A. HILDENBRAND, W. HEMPFING, P. DAHLEN, W. CONZ und die nirgends fehlende KÄTHE KOLLWITZ selbstverständlich. K. KOELITZ

VON AUSSTELLUNGEN

BERLIN. Die Sammlung MAURICE MASSON-Paris, die eine Reihe ausgezeichneter französischer Impressionisten enthält, stellt *Paul Cassirer* in seinem Salon geschlossen aus. Als Hauptstücke sind sechs Bilder von Monet anzusehen, verschiedener Zeit und verschiedener Erscheinung, neben kräftig, fest in den Farben gehaltenen Werken wie der „Argenteuil“ genannten Komposition, in der sich ein scharf gelber Himmel von durchdringender Leuchtkraft über der Landschaft spannt, geht es über alle Grade der farbigen Auflösung bis zu der höchst interessanten „Cathédrale de Rouen“. Die gotische Fassade scheint in einem Regen zahlloser differenzierter Farbflecke zu zergehen, ein flimmerndes Leben wird dadurch erreicht, aber es scheint mir fast, als wenn die Grenze überschritten wäre, die der Eindruck des Körperlich-Architektonischen bedingt. CAMILLE PISSARRO wirkt in den vier Bildern der Sammlung wahrhaft als Klassiker. Von köstlichem Farbenreiz sind eine Schneelandschaft und ein „Eisgang“ von SISLEY, duftig und locker ein schwerer Fliederstrauch RENOIRS. Einer jener COROTS, die zwar schon den ganzen Schimmer silbergrauer Weichheit besitzen, aber doch noch fest und plastisch gesehen sind, ist der feine kleine „Feldweg“, den mancher über den viel berühmteren Typus, den die verblasene Malerei repräsentiert, stellen möchte. Unendlich geschlossen wirkt das Gesamtbild solcher kleinen, reinfranzösischen Kollektionen, es ist erstaunlich, welche malerische Kultur auch aus den Werken spricht, die durchaus nicht von den ganz Großen geschaffen worden sind. Wie ausgezeichnet und durchaus von persönlicher Sprache sind in der Beziehung in diesem Rahmen Landschaften von HARPIGNIES, ALBERT LEBOURG, STANISLAS LÉPINE oder FRÉDERIC MONTENARD. Auch weiter

fast jedes Bild ein Treffer: eine bei aller Weichheit prachtvoll durchmodellierte „Mutterliebe“ von CARRIÈRE, eine farbenstarke, eminent gezeichnete Tänzerin von DÉGAS, der coloristisch prickelnde „Nachmittag“ von MONTICELLI, eine schwer durchgearbeitete in Milletschem Geist gehaltene „Bäuerin“ von THÉODULE RIBOT, die bei aller scheinbaren Gesetzlosigkeit fabelhaft ausdrucksvolle „Trinkerin“ von TOULOUSE-LAUTREC und eine Marine von FÉLIX ZIEM, die stark und ruhig in der Farbe offenbar noch vor jener Zeit entstanden ist, in der der Künstler die zerrissene, unangenehm theatralische Malerei begann. Als einziges plastisches Werk ein schöner, streng komponierter RODIN „Der Kuß“.

Zwei neue Künstler zeigen kleine geschlossene Kollektionen. WILLI NOWAK, ein Zeichner von entschiedener Kraft, begabt, in großem Stil eines Delacroix zu komponieren, aber von sonderbar asketischem Farbgeschmack. Ein tiefes, trübes Grau deckt wie mit schweren Wolken alles, was er malt, die Farben sind nur wie unter Schleiern, kaum angedeutet zu erraten, trotzdem ist eine gewisse farbige Modellierung, selbst eine Art von Lichtführung nicht ganz ausgeschaltet. Es liegt etwas Vornehmes in diesen Sachen, ein wenig von Feuerbachschem Geiste, trotzdem es im Augenblick schwer zu sagen ist, ob nicht hinter allem ein gut Stück Absicht und Ueberlegung steckt. OTTO RAUTH ist weit weniger ans Versteckspielen gewöhnt, er ist eine kräftige, farbig geschmackvolle Persönlichkeit, die in mehreren Porträts und Aktfiguren eine gute, wenn auch noch nicht ausgesprochen persönliche Begabung verrät.

Im *Künstlerhaus* sieht man eine Anzahl LUNOIS'scher Arbeiten. Man kennt Lunois bei uns eher als Graphiker — auch hier ist eine Reihe seiner farbigen Lithographien ausgestellt —, aber kaum als Maler. Bedeutend sind diese Gemälde keineswegs, im allgemeinen sind sie aber farbig angenehmer, klarer und freier von Banalitäten wie die Steindrucke.

Eine Ausstellung von Bildnissen, „Damen der Berliner Gesellschaft“ darstellend, bringt *Keller & Reiner*. Es sind sogar ein paar gute Bilder unter der Fülle der Marktware. Ein paar treuherzige aus dem alten Berlin von OSKAR BEGAS und eine Zahl recht guter, geschmackvoller Arbeiten aus dem neuen Berlin. EUGEN SPIRO hat die Schauspielerin Tilla Durieux sehr elegant in einem Akkord von Blau und Weiß gemalt, CORINTH ein höchst ausdrucksvolles Bild der Frau Eduard Simon, KARDORFF ein prächtiges Alte-Damen-Porträt. Ganz besonders gut sind zwei Bilder LEO VON KÖNIGS, kräftig und originell im Kolorit, lebensvoll und ehrlich in der Auffassung. Was sonst aber an Pose und Süßigkeit geleistet wird, ist unbeschreiblich, es wirft eigentlich ein schlechteres Licht auf die Besteller, die sich mit den dargestellten Persönlichkeiten identifizieren als auf die Maler, die für die Bilder verantwortlich zeichnen.

J. SIEVERS

MAGDEBURG. Durch Stiftungen erwarb das Kaiser-Friedrich-Museum drei bedeutende Gemälde von Repräsentanten der deutschen Malerei um 1850: Rayski, Feuerbach und Marées. Von HANS VON MARÉES kam eines der Dresdener Selbstbildnisse von 1872 in seinen Besitz; jener Bildnisse, die unmittelbar vor den Neapler Fresken entstanden sind und zum ersten — und eigentlich auch einzigen — Mal uns Beispiele seiner „fertiggemachten“ Malerei zeigen. Als solche verdienen sie schon technisch höchste Beachtung.

Von FEUERBACH wurde ein lebensgroßes Kniestück der Römerin Nanna erworben. Das Bild stammt aus der Zeit von Feuerbachs erster begeisterter Bekanntschaft mit seinem Modell (1862). Nanna ist hier ausnahmsweise von vorn gesehen dargestellt, sitzend, mit einer Gesichtsmaske in der Hand; es gibt wohl nicht viele Gemälde von ihm, in denen das Kolorit eine so überragende Rolle spielt. Das Kleid von schwarzer Seide kontrastiert wundervoll gegen den leuchtend roten Hintergrund einer pompejanischen Wand und das Weiß des Burnus, der von ihren Schultern herabfällt.

FERDINAND V. RAYSKI ist auf der Jahrhundert-

GEORGE GREY BARNARD — DIE URNE DES LEBENS

ausstellung 1906 überhaupt erst entdeckt und bekannt geworden. Ein fabelhaft elegantes Herrenbildnis und ein paar lebensgroße Wildschweine waren das erste, was man von ihm sah; was später hinzukam, erweiterte den gewaltigen Eindruck, den man von einem ganz ursprünglichen malerischen Genie bekam, aber es zeigte ihn nicht von einer wesentlich anderen Seite. Nun erwarb das Museum ein Gemälde von ihm, das ihn als Meister höchster Bewegung offenbart: zwei Reiter, die in jagendem Galopp vor drohendem Gewitter flüchten, Staubwolken hinter sich lassend. P. F. SCHMIDT

MÜNCHEN. Seit uns CARL STRATHMANN vor etwa sieben Jahren im alten Helbingschen Lokal unter der Aegide der selig entschlafenen „Phalanx" seine Werke vorwies, hat er sich, wie seine zurzeit im Kunstverein ausgestellte große Kollektion zeigt, nicht weiter entwickelt. Strathmanns Kunst ist ornamental-dekorativ. Fast kunstgewerblich, denn wer seine Bilder durch eingeschlagene Nägel mit Goldknöpfen in ihrer künstlerischen Wirksamkeit zu erhöhen sucht, der gehört doch eigentlich zu den „Angewandten". Dorthin verweist ihn in mancher Hinsicht auch seine spezialistische Detailbehandlung: mit der Zärtlichkeit und Andacht eines Miniaturisten setzt er Perle um Perle, Stein um Stein, peinlichst gemalte Stoffornamente und komplizierteste Teppichmuster auf seine Riesenleinwanden. Solche Aeußerlichkeiten erschweren es uns indessen, über Strathmanns Kunst ins reine zu kommen. Was er uns zeigt, das ist halb Meisterwerk, halb Kitsch, und zuweilen beschleicht einen das peinliche Gefühl, dieser Künstler mache sich über sein Publikum lustig. Daß seine Kunst zuweilen von wahrer Größe nicht weit entfernt ist, und daß in seinen Bildern ein echter Zug zur Monumentalität ist, das lehren Arbeiten wie das „Heraufziehende Gewitter", die „Musikanten im Regen", die anstürmende Schar verwegener Landsknechte und fast alle Landschaften Strathmanns mit den merkwürdigen gewirkten Blumenteppichen. Desto entsetzter flieht man seine Akte, dieses unwahrscheinlich bleierne oder milchige Fleisch, das er unter allerlei mythologischen Vorwänden gemalt hat. Daß er auch das besser und einleuchtender könnte, wenn er wollte, darüber bin ich mir völlig im klaren — warum er es aber á tout prix nicht will, das ist mir das große psychologische Rätsel. — Was der maßvolle ZSCHILLE in seinen vornehmen, farbig sehr kultivierten Bildern *(in Brakls Moderner Kunsthandlung)* ausdrücken will, das leuchtet schon viel allgemeiner ein: sein lebhaftes Naturgefühl bedient sich der Form und Farbe, um sich Luft zu machen — seine Bilder sind kraftvolle Landschaftsgedichte. Wir sahen ähnliche Arbeiten von ihm an der nämlichen Stelle vor Jahr und Tag und fühlten uns damals, soweit Zschilles Palette in Frage kam, einigermaßen an die koloristischen Symphonien der „Scholle"-Künstler erinnert; irre ich nicht, so hat sich Zschille mit seinen neuen Werken von dieser leisen Beeinflussung gänzlich freigemacht. — Klein, aber fein ist die Serie ANGELO JANK'scher Gemälde, die uns an gleicher Stelle geboten wird. Janks Pferdebilder, seien sie sportlicher oder militärischer Natur, strotzen von Leben: es ist Farben- und Sonnenfreude und starke Bewegung in ihnen, und man geht kaum fehl in der Annahme, Janks Beispiel werde eine neue Sportmalerei heraufführen. Aehnlich ist's mit seiner Militärmalerei. Eine Uniform erschien uns bisher als eine herzlich unmalerische Sache. Jank indessen versteht es, sie so korrekt als es in irgend einem militärischen Reglement steht, wiederzugeben und sie trotzdem in Ton und Farbe malerisch zu gestalten, und da er das Soldatenbild seines genrehaften oder historischen Charakters entkleidet, indem er es zurückführt zur Wirklichkeit, macht er es uns wieder annehmbar. Ein großes Selbstporträt zeigt uns Janks Künstlerschaft von einer weniger bekannten Seite: es ist ein Schuß ins Schwarze. — Einem Porträtisten, der seine Meisterschaft fast eifersüchtig vor der Oeffentlichkeit verbirgt, hat die *Galerie Heinemann* eine Kollektion geradezu abgezwungen und sich damit unbedingt ein Verdienst erworben, denn wir sehen nun endlich an etwa zwanzig Werken, wie einer unserer besten Bildnismaler, HEINRICH KNIRR, im stillen an seiner Kunst schafft und baut. Daß Knirr von den Alten herkommt, daß er in Leibl und seinen zeitgenössischen Freunden (allerdings aber auch in Whistler) die Väter seiner Kunst zu ehren hat, ist unverkennbar; er blieb aber nicht dabei stehen, ihnen in ihrer ausgezeichneten Technik nachzustreben, sondern hat mit dieser ein modernes, eigenes Farbenempfinden und eine haarscharf sezierende psychologe Erkenntnis zu verbinden. Diese Elemente verbürgen den Wert von Knirrs Kunst. — Endlich habe ich noch auf die schöne Kollektion von EUGEN SPIRO in *Thannhausers Moderner Galerie* hinzuweisen. Mehr als ein halbes Hundert seiner Gemälde zeugt von des Künstlers Vielseitigkeit, dem die Landschaft ebenso vertraut ist als das Bildnis, ein Akt nicht weniger als ein Stilleben. Manches dieser Bilder geht ein Jahrzehnt zurück, in die Zeit, da Spiro kaum der Schule seines Meisters Franz von Stuck entwachsen war und da seine Malerei noch ein wenig kompakt und allzusehr im Ton verhalten war. Zwischen damals und heute liegen ernste Studienjahre in Paris, die den Künstler sehr gefördert haben und denen er im besonderen eine Lokkerung seiner Malweise und eine außerordentliche Bereicherung und Verfeinerung seiner Palette verdankt. G. J. W.

PERSONAL-NACHRICHTEN

MÜNCHEN. Am 16. April ist hier im Alter von 64 Jahren der Maler Professor JOSEF WEISER, Ehrenmitglied der Akademie der bildenden Künste, gestorben. Bekannt wurde der Künstler, der an der Münchener Akademie bei Diez studiert hatte, in weiten Kreisen besonders durch sein Bild „Die unterbrochene Trauung", das in vielen Reproduktionen Verbreitung gefunden hat. Andere Bilder sind: „Die letzte Zuflucht" in der Dresdner Galerie, „Die streitende Kirche", „Nach dem Ueberfall", (Kunstvereins-Galerie, München), „Klosterverteidigung" usw.; in einer großen Reihe von Porträts hat er treffende Charakteristik mit gutem Kolorismus zu verbinden gewußt.

WIEN. Auf der Jubiläumsausstellung im Künstlerhaus Wien sind folgende Preise verteilt worden: Große goldene Medaille Erzherzog Carl (höchste Auszeichnung) an Professor Friedrich Klein-Chevalier in Düsseldorf; Große Staatsmedaillen an John Lavery in London, Professor Carlos Grethe in Stuttgart; Kleine Staatsmedaillen u. a. an Professor Hans Looschen in Berlin.

GESTORBEN: in Stuttgart im Alter von 78 Jahren der Historienmaler KARL HÄBERLIN.

Redaktionsschluß: 25. April 1911 Ausgabe: 11. Mai 1911
Herausgeber: F. SCHWARTZ. Für die Redaktion verantwortlich: P. KIRCHGRABER. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G. Sämtlich in München

VILHELM HAMMERSHOJ
STILLE STUNDE

P. S. KRÖYER — SOMMERABEND AM STRANDE

MODERNE DÄNISCHE MALEREI

Von Ernst Goldschmidt

Die Strömungen der modernen dänischen Malerkunst lassen sich von Kristian Zahrtmann, Vilhelm Hammershöi und Joakim Skovgaard ableiten. Sie sind die drei Pfeiler, worauf die nachfolgende dänische Kunst sich hauptsächlich stützt. Wohl war Peter Severin Kröyer eine der bedeutendsten Künstlerpersönlichkeiten der vorigen Generation, aber er übte nur geringen Einfluß auf die dänische Malerei. Er knüpfte die Verbindung mit der Freilichtmalerei, die vorher in Frankreich sich überall siegend durchsetzte, an, er und Lauritz Tuxen kamen als Schüler Bonnats von Paris zurück und brachten in den achtziger Jahren die gereinigte Palette nach Dänemark, aber die Theorien der „Aesthetik des offenen Fensters" wurden nicht durch sie Eigentum der dänischen Malerei.

Kröyer*) entfernte sich während seiner Studienzeit in Paris von den braunen Tönen der Ueberlieferung, dem autorisierten „venetianischen" Kolorit der Tradition, aber er reinigte nur die eigene Palette, nicht die der dänischen Kunst. Seine Kunst war die Kunst des Freilichts, ohne jeglichen novellenhaften Beigeschmack. Mit ihm träumte eine Jugend am Strande von Skagen, er sang seine Lieder vom hellen Sommerabend, von der schwärmenden Jugend am Meeresstrande, wo die Wellen spielen (Abb. S. 409 u. 411). So war er mit Holger Drachmann, dem jüngst verstorbenen dänischen Dichter, den er wiederholt in lebensvollen Bildnissen dargestellt hat (s. Jahrgang 1902/3, Seite 230/231) ein Herz und eine Seele. Er malte die Fischer bei Skagen, den Himmel und das Meer in heller Harmonie, die tausend feintönigen schillernden Reflexe, die Luft und die Tiefe des dänischen Sommernachtshimmels, die badenden Jungen am Strande. Kein Meister schilderte Licht, Jugend und Leben mit sichererem Pinsel, mit größerer Virtuosität.

Wie Kröyer die dänische Natur schilderte, Himmel und Meer, Menschen und Erde, malte ein anderer vorzüglicher Freilichtmaler, Th.

*) Ueber Kröyer s. unseren illustrierten Aufsatz im Jahrgang 1902/3, Seite 225 u. ff.

VILHELM HAMMERSHÖI NACHMITTAGSSONNE

Philipsen, die Tiere, mit tiefem Verständnis ihrer Charaktere, und mit bedeutendem Sinn für Farben, und Viggo Johansen das traute Beisammensein von Menschen zwischen vier Wänden; er malte zuerst seine Frau und Kinder, und als er später die bedeutendsten der dänischen und schwedischen Künstler als Freunde in seinem Hause versammelte, wurden besonders sie Objekte seiner Kunst. Wie er dabei auch das Porträt als solches beherrschte, zeigt unsere Abbildung (S. 417), außerdem ist er ein vortrefflicher Landschafter.

Das Lebenswerk dieser drei Künstler war ein bedeutendes. Aber derjenige, der das größte Werk, das im letzten Menschenalter ein dänischer Künstler leistete, vollbracht hat, ist Joakim Skovgaard. Als Sohn des „Vaters der dänischen Landschaftskunst", P. C. Skovgaard, steht er, durch viele Fäden mit der früheren dänischen Kunst verknüpft, fest auf der Tradition; doch empfing sein Kolorit starke Anregungen durch seine befreundeten Zeitgenossen, die Künstler des Freilichts. Sein größtes Werk ist die Ausschmückung des Domes zu Viborg, ein Werk, das er unter großer Teilnahme aller Sachverständigen vollbrachte. Es ist, schon rein dimensional genommen, ein gewaltiges Werk; etwa 2000 Quadratmeter Wandfläche sind mit Bildern aus der heiligen Geschichte bedeckt worden (Abb. S. 415 und S. 425). Er ist der Stilsucher in der Zeit des Naturalismus, von ihm stammen die Bestrebungen der Wiederbelebung des Stils in der jüngeren dänischen Malerkunst ab.

Und in Vilhelm Hammershöi, einem der wenigen dänischen Künstler, die sich eines Weltrufs erfreuen, hat die feintönige Interieurkunst, die überall auf dem Weltmarkt als charakteristisch dänisch aufgefaßt wird, ihren bedeutendsten Vertreter (Abb. geg. S. 409 u. S. 410). Die leblosen Gegenstände der stillen Stuben, die Menschen, die dort in fast feierlicher Einsamkeit umhergehen, haben in Hammershöi einen tiefblickenden, liebevollen Schilderer.

P. S. KRÖYER

BADENDE JUNGEN

Seine weichen Farbenharmonien mahnen an Whistler, seine Linien haben das schlichte Gefühl eines Vermeer eingesogen. Er ist der Stammvater der dänischen Interieurkunst, die unter anderen HOLSÖE und ILSTED zu ihren Anhängern zählt, und die Schilderung ernster würdiger Menschen, die in der Schwermut EINAR NIELSENS kulminiert, hat in Vilhelm Hammershöi ihren großen Vorläufer. Einar Nielsen, der in der modernen dänischen Kunst eine Stellung abseits einnimmt, erfüllt alle seine Werke mit tiefer Trauer, und sein ganzes Schaffen steht unter dem Zeichen der Schwermut (Abb. S. 423).

Aber die neuere dänische Kunst steht nicht unter diesem Zeichen, auch das Streben nach althergebrachtem Stil hat unter den jüngeren wenig Anhänger. Es geht durch die Bestrebungen nach Stil und Tradition ein Klang schrill wie die Trompete des Postillons Lenaus durch die Nacht, aber nicht wie bei ihm den Toten, dem Andenken zu Ehren, sondern ein Klang vom Leben, geweiht der Arbeit, der Tätigkeit, der Persönlichkeit. Es kamen diese hellen Farben und Lebensklänge vom Maler KRISTIAN ZAHRTMANN und seiner Schule.

Zahrtmann selbst, dessen Name im Auslande nie besonders anerkannt wurde, ist eine der merkwürdigsten Persönlichkeiten in der dänischen Kunst. Ein paradoxaler Geist, der selbst 98 Prozent seines eigenen Talentes nur als Energie definiert, eine ewig begeisterte und begeisternde Kraft, die die Dinge stets von ihrer reichsten und gehaltvollsten Seite aufzufassen versteht, hat Zahrtmann durch seine Kunst und durch seine Schule vermocht, die jüngere dänische Kunst stark zu beeinflussen. Jeden Sommer wohnt er in der kleinen italienischen Stadt Civita D'antino in den Abruzzen, viele seiner Motive nahm er aus dem italienischen Volksleben, das er mit besonderem Sinn für die starken Farben, die plastische Schönheit und die ausdrucksvolle Haltung schilderte. Er malte Bilder aus der dänischen Geschichte, aber nicht in althergebrachter Weise, sondern wußte durch seine Kunst stets eine neue, stark persönliche Auffassung auszudrücken. Besonders wurde er in Dänemark durch seine Bilder aus der Geschichte der unglücklichen Königstochter Leonora Christine, die jahrelang wegen der Verbrechen

KRISTIAN ZAHRTMANN — LEONORE CHRISTINE IM GEFÄNGNIS

KRISTIAN ZAHRTMANN PROZESSION

ihres Mannes im Kerker schmachtete, beliebt (Abb. S. 412 u. S. 413).

Civita D'antino und Zahrtmann könnte man in der neueren dänischen Kunst als Gegensatz zu Skagen und P. S. Kröyer aufstellen. Kröyers Kunst sieht aus, als wäre sie mühelos, leicht, unter dem Einfluß lächelnder Genien geschaffen. In Civita wurde gearbeitet. Zahrtmann zog viele seiner Schüler mit nach Italien, sie malten im Winter auf seiner Schule, im Sommer in Civita unter Aufsicht des Meisters. Aber diese Aufsicht ging nicht so weit, daß sich nicht ihre Persönlichkeit hätte frei entfalten können. Die neuere dänische Schule der Natur- und Volkslebenschilderer, Fritz Syberg, Johannes Larsen (Abb. S. 416 u. 427), Peter Hansen (Abb. S. 421) und Karl Schou gingen von ihm aus, doch hat ihre Kunst keine Spur von Nachahmung oder Zwang des Lehrers. Er lehrte sie nur die Gegenstände selbst zu beobachten und alles persönlich wiederzugeben. Syberg malte derbe Schilderungen aus dem Volksleben, er zeichnete naturalistische Illustrationen zu H. C. Andersens „Die Geschichte einer Mutter", und seine feinfarbigen und duftigen Aquarelle mit getreuer Wiedergabe der dänischen Natur gehören stets zu den sehenswertesten Objekten der neueren dänischen Ausstellungen. Peter Hansen malt Bilder aus dem Provinzleben mit Kraft und Feinheit, Johannes Larsen ist ein vortrefflicher Tiermaler und malt besonders ausgezeichnet das Leben der Vögel, und Karl Schou wurde ein feintöniger Kolorist. Zu ihnen gesellten sich auf den jährlichen freien Ausstellungen Clement und Find, deren Kunst erst ans Präraffaelitentum angrenzte, die sich aber später moderne impressionistische Technik zu eigen machten.

Hermann Vedel, Sigurd Wandel und Möhl Hansen gehören zu den Schülern Zahrtmanns, die seine Lehren von der persönlichen Beobachtung mit Reminiszenzen alter Kunst zu verknüpfen vermochten. Vedels gehaltvolle Porträts stehen unter Einfluß der Venezianer, und Wandels gefühlvolle Bilder aus seinem Heim sind mit denen Fantin-Latours verwandt (Abb. S. 430). Beide gehören sie zu den jüngeren Stützen der jährlichen Ausstellungen der königlichen Akademie. Als Landschafter haben sich Svend Hammershöi (Abb. S. 414), der jüngere Bruder Vilhelms, und Möhl Hansen, deren fein stilisierte Bäume mit ihren weichen Farben von dekorativem Reiz sind (Abb. S. 416), besonders bemerkt gemacht.

Die Namen Peter Rostrup Boyesen, Oluf Hartmann und Henrik Schouboe bezeichnen dann wieder eine neue Phase in der dänischen Malerei. Schouboe ging zwar von der Akademie aus, aber er ist durch Sympathien und Bestrebungen mit den Schülern Zahrtmanns verbunden. Die Bilder, die er bis jetzt ausstellte, erregten stets das Interesse der Kenner. Was er malte, handelte vom Lenz und von junger Liebe. Er malt nackte junge Menschen in der dänischen Frühlingslandschaft. Alles steht noch in Knospen, Blüten und Aeste erwarten die Erlösung aus langem Winterschlaf, und der Bach läuft, fröhlich plaudernd, vom Eise befreit durch die sonnigen Auen. Seine Vorwürfe sind träumerisch, nicht immer ganz sicher, aber stets fein und gefühlvoll in ihrer jugendlichen Nacktheit gezeichnet, und sein Kolorit ist

SVEND HAMMERSHÖI — LANDSCHAFT

rein und leuchtend wie je bei den neuesten Impressionisten. Die Grundakkorde seiner Kunst sind mit den milden Klängen des dänischen Komponisten Gade verwandt, sein Gemüt ist das der dänischen Volksweise, die naiv von Lieb' und Sehnen, von den blauen Augen und gelben Locken der Geliebten singt.

Oluf Hartmann hat die starken Farben, die kräftigen Effekte seines Lehrers geerbt. Er ist ein Sonderling in der neuen dänischen Malerei. Er erfreut sich nicht des Beifalls des großen Publikums, das die Kunst Schouboes gleich verstand und gleich lieben lernte, er ist ein exklusiver Geist, und seine Bilder haben mit dänischer Volkstümlichkeit oder mit der Ueberlieferung älterer dänischer Künstler wenig gemein. Sein „Jakobskampf" schildert den Gotteskämpfer in derber, breiter realistischer Weise, unsere Abbildung (S. 422) gibt keine rechte Vorstellung von der Kraft, der düsteren Romantik der Farben, die er mit breitem Pinsel in dicken, pastosen Flächen auflegt. Er ist ein Verächter konventioneller Malweise und ein Verneiner der gefühlvollen althergebrachten Geschichtsmalerei; man suche bei ihm nicht die Intimität und Liebenswürdigkeit der Niederländer oder die ruhige Anmut der Renaissance: sein Kolorit ist leidenschaftlich wie Delacroix', und seine Bilderkompositionen sind mark- und temperamentvoll, als Ornamente oft von fast klassischer Würde und von eigentümlicher phantastischer Schönheit.

JOAKIM SKOVGAARD — ADAM UND EVA

Phantasie gehörte von jeher nicht zu den Eigenschaften der dänischen Kunst. Dänemark ist flach, keine hohen Berge entziehen dem Auge den Horizont, keine tiefen Täler und schroffen Felsen bieten dem nach handgreiflicher Romantik dürstenden Auge Nahrung. Wie das Land, so die Kunst. Keine großen Genies, sondern ein allmählich sich steigerndes Können, eine sich weit ausdehnende Ebene, auf der die einzelnen hervorragenden Talente sich besonders bemerkbar machen, und in der sich wohl auch manches Wertvolle dem fremden Auge verbirgt. Die da suchten, fanden. Die Idylle der Landschaft und der Heimat hatte im vorigen Jahrhundert in der dänischen Kunst ihre meisten Verehrer. Sie hatte Eigenschaften, die sie den Kennern dänischen Lebens und dänischer Kultur wertvoll machten, die aber selten geeignet waren, das Interesse der Fremden auf sie zu lenken. Nur einmal in der Neuzeit wurde es den Dänen vergönnt, aktiv in die Weltentwicklung der Kunst einzugreifen. In Carstens, der seine Studienjahre in Kopenhagen verbrachte und in Thorwaldsen hatte der Neuklassizismus am Anfange des vorigen Jahrhunderts zwei bedeutende Persönlichkeiten. Aber die dänische Erde war dem Klassizismus nicht hold, und während in Deutschland die Nazarener, in Frankreich der Romantismus und später in England das Praeraphaelitentum in Blüte stand, feierten die Dänen schlichte aber feinsinnige Naturschilderer wie Eckerberg und

K. MÖHL HANSEN NEBLIGES WETTER

Köbke als ihre besten Künstler. Die großen Schwingen der Phantasie, die stets das Interesse der Welt erregt, aber nicht immer mit innerem Gehalt beglückt, hoben sich selten über die dänische Kunst. Bestrebungen wie die Hartmanns sind darum ebenso isoliert wie jene J. F. Willumsens, die in der vorigen Generation so großes Aufsehen erregten. Die Charakteristik Willumsens läßt sich schwer zeichnen; er war seit seinem Debüt in steter Verwandlung begriffen, er hat seine Kunst über die meisten „ismen" der Kunstgeschichte ausgedehnt, war Naturalist, Symbolist, Synthetist und hat in einer gewissen klassischen, großlinigen Form und in der Bildhauerei seine besten Arbeiten gegeben. Zu diesen gehört die „Bergsteigerin", das schon in Deutschland ausgestellte Grabmal seiner Eltern, und einige schweizerische Berglandschaften (Abb. S. 420 u. S. 424). So mußte er nach dem Lande der hohen Berge, so wie Hartmann bei Homer oder in der Bibel sich die Schwingen zum hohen Flug holte.

Zeitgenössisch mit Willumsen, aber in der dänischen Ebene Nahrung für seine Kunst findend, war der schlichte, aber ausgezeichnete Bauernschilderer L. A. Ring. Er malt Menschen; wo die dänischen Bauernmaler früher in genrehafter Weise uns nur verkleidete Puppen in arrangierten Situationen vorführten, suchte Ring den Charakter, das Milieu seiner Modelle in echter, zuverlässiger Weise zu geben (Abb. S. 419); er bedeutet für die künstlerische Eroberung des dänischen Bauernlandes dasselbe, was der Zahrtmannschüler Peter Rostrup Böyesen für die malerische Entdeckung des großstädtischen Lebens bedeutet.

Die Bilder Böyesens brachten gänzlich neue Motive in die dänische Kunst. Er ist Großstädter; in der Vorstadt, wo sich in den hohen Arbeiterkasernen so manches Drama der Armut und des Elends abspielt, stellte er seine Staffelei auf und wurde ein treuer Beobachter und Schilderer der Menschen, die die ärmsten Schichten der Bevölkerung der modernen Großstadt ausmachen. Die Strolche, die des Nachts auf den offenen Plätzen in der Umgebung Kopenhagens lagern und bei frühem Sonnenaufgang ihre Morgentoilette am Bache verrichten, die armen Kinder der Vorstadt blickt er mit Sympathie an, er schildert ihre Gewohnheiten, ihr tägliches Leben mit tiefem Ver-

JOHANNES LARSEN ENTEN IM SCHILF

VIGGO JOHANSEN ABENDGESELLSCHAFT

ständnis. Seine weichen Farbenklänge, sein bis zum äußersten geschärfter Sinn für Farbentöne lassen an Corot denken, und seine Menschengestalten sind oft plastisch und groß gezeichnet wie bei einem Daumier oder Millet.

Der Verfasser gesteht gern, daß diese Uebersicht keineswegs vollständig ist. Manches, was er gern hätte mitnehmen wollen, ließ sich nicht in diesen engen Rahmen einfügen. Er hat es versucht, sich an die beigegebenen Illustrationen haltend, in großen Zügen den Charakter der neueren dänischen Malerkunst festzustellen. Möchte es ihm gelungen sein, durch diesen Aufsatz die Aufmerksamkeit deutscher Kunstfreunde auf die junge dänische Kunst zu lenken. Sie strebt hinaus in die Fremde, sie möchte gern in größeren Kreisen ihr Freud und Leid aussingen: sie wünscht nicht ihre Tugenden im hohen Norden ewig zu verbergen.

Möge sich bald eine Gelegenheit finden, die Bilder der jungen Dänen dem deutschen Publikum vorzuführen. Dann können die Bilder selbst sprechen.

JOHANNES LARSEN REHE IM SCHNEE

DIE „FLIEGENDEN“ KUNSTHÄNDLER

Von Fritz Hellwag

Den Bilderkäufern eröffnen sich manche Irrwege, an deren Pforten in erster Reihe die „fliegenden Kunsthändler“ stehen. So ist es vielleicht willkommen, wenn das Wesen und Geschäftsgebaren dieser Händler hier geschildert und den unerfahrenen Kunstfreunden eine Warnung vor deren unlauteren Praktiken gegeben wird.

Die *fliegenden Kunsthändler* teilt man äußerlich in zwei Kategorien, in die Wanderhändler und die Händler mit gewerblichen Niederlassungen, wenn sie auch innerlich alle einander ähnlich, ja sogar vollkommen identisch sind. Wohl gibt es gewisse Abstufungen ihres *äußeren* Auftretens, so daß es geboten erscheint, diese einzeln zu besprechen.

Eine am seltensten auftretende Art der fliegenden Kunsthändler (Wanderhändler) ist die, die aus Idealismus und reiner Kunstbegeisterung handelt. Es sind mir bisher nur wenige Vertreter dieser Art bekannt geworden, und ich erwähne sie nur, um mit diesen Ausnahmen später die verwerfliche Regel um so drastischer kennzeichnen zu können. Die vereinzelten Idealisten wollen wirklich der Kunst und den Künstlern dienen. Sie erbitten sich

von den Künstlern deren Werke zum kommissionsweisen Vertrieb und reisen damit in wohlhabende Städte, wo sie Geschäfte zu machen hoffen. Die aber lassen meist sehr lange auf sich warten, da es nicht leicht ist, gute Kunst zu verkaufen, insbesondere wenn die ständige und engere Fühlung mit den ansäßigen Interessenten fehlt; da ferner solche Wanderbetriebe hoch besteuert werden, aber jene idealistischen Unternehmer nur selten im Besitze hinreichender Geldmittel sind, so entstehen bald Zahlungsschwierigkeiten, der Verkäufer verliert den Mut und läßt, da er keinen Ausweg sieht, alles im Stich. Schon mehrfach ist es vorgekommen, daß die vertrauensseligen Künstler ihre Werke nach langem Suchen bei Spediteuren und an anderen Stellen verpfändet vorfanden und auslösen mußten; statt eines Erfolges ernteten sie von dieser immer noch besten Form des fliegenden Kunsthandels nur Aerger und empfindlichen materiellen Schaden.

Alle anderen fliegenden Kunsthändler sind, da sie meistens wenig Bildung haben, von keinerlei Idealismus belastet und denken nur daran, mit unlauteren Geschäftsmitteln große Umsätze zu erzielen. Sie entstammen meistens ungebildeten Kreisen und standen früher einmal als untergeordnete Helfer in ganz äußerlicher Beziehung zum reellen Kunsthandel. Wir haben es bei den Skandalprozessen der letzten Zeit, die wegen Bilderfälschung und Betrug verhandelt wurden, ja erlebt, daß es ehemalige Packer, Dienstmänner, Buchbindergehilfen usw. waren, die als selbständige Kunsthändler, Agenten oder „Experten“ auftraten und einander in die Hände arbeiteten. Die einzige Erkenntnis, die ihnen aus ihrer früheren Tätigkeit aufdämmerte, war die, daß ein gewisses Publikum nicht allzuviel von Kunst versteht, sich aber dennoch einbildet, eine besondere Befähigung zur Aufspürung seltener Kaufgelegenheiten und eine Sammlerbegabung zu besitzen. Auf diese Psychologie der Käufer bauen sie ihr unreelles Gebäude auf. Auch sie erbitten oder kaufen sich von guten Künst-

L. A. RING — BEI LAMPENSCHEIN

lern gute Gemälde oder erhalten sie, wie die Straßenmusikanten von den großen Instrumentenfabriken eine Drehorgel, als „Betriebsmittel" von Großhändlern anvertraut. Jene guten Gemälde sollen aber nur die Lockspeise für das Schaufenster sein und werden mit so hohen Preisen versehen, daß sie vom Verkauf in der Regel ausgeschlossen bleiben. Ihre eigentliche Verkaufsware beschaffen sich die fliegenden Händler aber von den richtigen „Bilderfabriken", die wieder mit den Großhändlern unter einer Decke stecken. Es existieren nämlich, besonders in Wien, große Unternehmungen, in denen für Hungerlöhne zahlreiche heruntergekommene Maler oder solche, die es zu sein vorgeben, beschäftigt werden, und täglich ihr großes Quantum „Kunst" heruntermalen müssen; es ist, wie bei industriellen Unternehmungen, diese Bilderfabrikation bis in die kleinsten Einzelheiten spezialisiert. Der eine malt die Bäume, der andere die Wolken, der dritte die Menschen, der vierte das Wasser, der fünfte die Staffage usw. Die „fertigen" Gemälde werden dann in Rahmen gesteckt, die aus allerschlechtestem Gips oder aus gepreßter Pappe und dergleichen hergestellt sind, aber ein prunkhaftes Aussehen besitzen. Sie werden dann als Stapelartikel an die Gemäldehandlungen geringster Sorte und besonders an die fliegenden Kunsthändler abgesetzt.

Diese mischen unter solche Ware ihre wenigen guten Gemälde und stellen alles in buntem Durcheinander aus. Sie mieten in Häusern, die zum Abbruch bestimmt sind, oder an ähnlichen Gelegenheitsstellen Läden oder Wohnungen, bedecken deren Außenwand mit riesigen, marktschreierischen Plakaten und bringen einige der guten Gemälde in den Fenstern zur Schau. Die Stapelbilder, die in prunkhaften Rahmen stecken, werden mit Preisen versehen, die als „Ausstellungs-Preise" bezeichnet sind. Hiermit soll der Glaube erweckt werden, daß diese Bilder früher auf regulären Kunstausstellungen ausgestellt gewesen seien. Oder aber, es wird mit dem Gegenteil operiert und gesagt, daß die „Original-Gemälde" nicht zu Ausstellungspreisen, sondern zu „Gebotpreisen"

J. F. WILLUMSEN AMORETTEN

PETER HANSEN — KNABEN BEIM SCHLITTSCHUHLAUFEN

verkauft werden sollen; dann aber wird der Käufer, wenn er erst einmal sein Gebot abgegeben hat, durch mündliche Ueberredung und schwindelhafte Anpreisung zu Zahlungen verleitet, die das Zehn- und Zwanzigfache des wirklichen Wertes der „Kunstwerke“ ausmachen. Zieht an einem Orte die Ausstellung von „noch nie dagewesenen Gelegenheitskäufen“ nicht mehr, so schickt sich der Händler an, weiter zu wandern. Vorher veranstaltet er aber noch einen Ausverkauf „wegen Aufgabe des Geschäfts, der Filiale, oder wegen Abbruch des Hauses usw.“ Ein anderer sieht sich gezwungen, „um nicht die großen Spesen für den Rücktransport der Bilder nach Wien zahlen zu müssen, die ausgestellten Original-Oelgemälde von berühmten Wiener Malern tief unter dem Selbstkostenpreis, zu Spottpreisen, zu jedem annehmbaren Preise“ zu verkaufen. Jenes Publikum, das sich einbildet, kunstverständig genug zu sein, um seltene Kunstwerke erkennen und besondere Gelegenheiten ausnützen zu können, läßt sich leider durch solche Anpreisungen zu Ankäufen absolut wertloser Gegenstände verleiten.

Fliegende Kunsthändler, die auf solche Weise von Stadt zu Stadt wandern, also die *Wanderhändler*, sind verpflichtet, einen Wandergewerbeschein zu lösen und dafür eine ziemlich hohe Gebühr zu zahlen. Nur solche Wanderausstellungen, bei denen „ein höheres Kunstinteresse obwaltet“, sind steuerfrei. Nun kommt es leider vor, daß die Behörden, geblendet durch die wenigen guten Bilder bedeutender Künstler, das Obwalten eines solchen „höheren Kunstinteresses“ annehmen und bescheinigen und damit den fliegenden Kunsthändler von der Steuer befreien. Ich habe erst vor kurzem die Ausstellung eines solchen Wanderkunsthändlers gesehen, die neben wenigen guten Bildern nur Kitsch schlimmster Sorte enthielt, die aber in ihren Ankündigungen mit einer *Bestätigung vom preußischen Ministerium des Inneren, wonach bei ihren Reise-Ausstellungen ein höheres Kunstinteresse obwalte,* mächtig Reklame machte und dem Publikum natürlich doppelt Sand in die Augen streute.

OLUF HARTMANN — JAKOBS KAMPF MIT DEM ENGEL

Noch schlimmer treibt es die zweite Kategorie der fliegenden Kunsthändler, die sich in den verschiedenen Orten feste Lokalitäten mieten und dann *als Gewerbetreibende mit „stehendem Betriebe“ auftreten.* Den Wanderhändlern ist nach § 56 der Gewerbeordnung „das Feilbieten von Waren im Umherziehen in der Art, daß dieselbe versteigert oder im Wege des Glückspiels oder der Ausspielung (Lotterie) abgesetzt werden, nicht gestattet. Ausnahmen von diesem Gebote dürfen von der zuständigen Behörde zugelassen werden hinsichtlich der Wanderversteigerungen, jedoch nur bei Waren, die dem raschen Verderben ausgesetzt sind“. Diese Beschränkung gilt, wie behauptet wird, leider nicht für solche Händler, die eine gewerbliche Niederlassung besitzen, wenigstens

dann nicht, wenn sie die Versteigerung *selbst*, resp. für eigene Rechnung abhalten. Die Gewerbeordnung behält sich nämlich nur eine Kontrolle über die als Gewerbetreibende angemeldeten, *berufsmäßigen* Versteigerer vor. Solche Versteigerer sind gesetzlich vereidigt, und es ist bei ihnen eine relative Sicherheit gegeben, weil jederzeit nachgeprüft werden kann, daß Schwindelmanöver bei ihren Versteigerungen nicht vorkommen. Diese Seltsamkeit des Gesetzes wird also von fliegenden Kunsthändlern, die angeblich eine feste Niederlassung besitzen, maßlos ausgenutzt, indem sie sich der Kontrolle dadurch entziehen, daß sie der beeidigten Auktionatoren sich *nicht* bedienen, sondern die Versteigerungen *in eigener Person* vornehmen. Sie veranstalten nicht etwa nur am Schluß ihrer Ausstellungen eine Auktion, sondern sie beginnen sofort damit. Besonders in den Badeorten, wo das Publikum beinahe täglich wechselt, folgen sich diese Auktionen Schlag auf Schlag, oft mehrere hundert in einer Saison. Hierbei werden die schlimmsten Mittel angewendet, die ja vielen bekannt sind, aber gegen die man bisher beinahe machtlos war. Zum Beispiel befinden sich unter den Kauflustigen Agenten der Versteigerer, der Geschäftsinhaber, die durch fleißiges Mitbieten, durch „sachverständige“ Urteile und auf jede andere mögliche Weise das Publikum animieren müssen. Verlangt nun jemand aus dem Publikum, daß auch die wenigen guten Gemälde versteigert werden sollen, so gehen die Versteigerer scheinbar auf diesen Wunsch ein, setzen aber entweder gleich einen so hohen Mindestpreis an, daß ein höheres

EJNAR NIELSEN BILDNISGRUPPE

Gebot nicht erfolgt, oder aber ihre Agenten müssen die Preise so hoch treiben, daß ihnen schließlich der Zuschlag erteilt wird. Selbstverständlich werden diese Summen niemals oder nur zum Schein bezahlt, denn die Bilder bleiben ja in Wirklichkeit, um auch fernerhin als Lockspeise zu dienen, im Besitze der Händler. Was bei den, von berufsmäßigen und vereidigten Auktionatoren abgehaltenen Versteigerungen streng verboten ist, wird in diesen *eigenen* Auktionen der fliegenden Händler in schamlosester Weise betrieben, nämlich das Anpreisen der Ware mit oft ungeheuer dreist erlogenen Eigenschaften. Auch widerliche Geschmacklosigkeiten kommen vor, wenn z. B. ein Teppichhändler sich während der Versteigerung plötzlich auf den als „echt persisch angepriesenen Gebetsteppich“ niederwirft und als „Muselmann“ betet. Ein anderes Manöver ist, den Zuschlag eines Kunstwerkes von der „Zustimmung der Künstler“ abhängig zu machen. Scheinbar telegraphiert der Händler an den Künstler um seine Genehmigung des gebotenen Preises und teilt am nächsten Tage dem doppelt aufgeregten Käufer freudestrahlend mit, daß der Künstler mit dem Verkauf zu diesem ganz ausnahmsweise billigen Preise einverstanden sei, aber bitten müßte, daß über die ihn sonst schädigenden Limite nicht gesprochen werde. Nun glaubt der Käufer ganz fest, einen außerordentlich günstigen Gelegenheitskauf gemacht zu haben, während doch das Bild gar nicht im Besitze eines Künstlers, sondern von Anfang an in dem des Händlers gewesen war, eine ganz erbärmliche Fabrikware darstellt und vielleicht zwanzigfach überzahlt wurde usw.

Unter der vorstehend angedeuteten Handlungsweise leiden die gute Kunst, der wirkliche Künstler, die anständigen Kunsthändler und das Publikum. Die gute Kunst kann nicht oder nur mühsam zur Blüte gelangen, wenn ihr von der Schundproduktion der Boden abgegraben wird. Die Werke der wirklichen Künstler werden nicht beachtet und gekauft; da sie malen, wie sie müssen und wie es ihnen das Feuer in der eigenen Brust zur Pflicht gemacht, werden sie von dem irre geführten Publikum nicht verstanden, dessen unentwickelten Instinkten jene Schundware bedeutend besser entgegenkommt. Sie sind ebensowenig wie die anständigen Kunsthändler in der Lage, für ihre Werke Reklame zu machen, ja, sie dürfen sie den Käufern nicht einmal direkt anbieten. Ein Kunsthändler, der am Orte fest ansässig ist und auf seinen guten Ruf hält, würde sich sonst in kürzester Zeit unmöglich machen. Was das Publikum bei den fliegenden Kunsthändlern als selbstverständlich hinnimmt, würde es dem ansässigen Kunsthändler nicht gestatten, es würde sagen: „Ja, Kunsthändler, das ist etwas ganz anderes!“ Am meisten geschädigt werden aber die Käufer selbst. Da sie den erbärmlichen Kitsch freudig als Kunst nach Hause tragen, vergiften sie ihr eigenes Milieu dauernd und kommen vielleicht erst nach Jahren oder auch nie zu der Erkenntnis, daß sie durch ihre unüberlegten und unverständigen Käufe sich selbst wie mit Blei auf der niedrigsten Stufe des Kunstverständnisses festgehalten haben.

J. F. WILLUMSEN BERGSTEIGERIN

Fresko im Dom zu Viborg

JOAKIM SKOVGAARD
KREUZIGUNG

„EIN PROTEST DEUTSCHER KÜNSTLER“

Im Verlag von Eugen Diedrichs in Jena ist kürzlich unter diesem Titel eine Broschüre erschienen, die sich gegen die Invasion französischer Kunst in Deutschland wendet und die in der Presse lebhafte Erörterung gefunden hat. Der Maler Karl Vinnen, den man als Landschafter und von seiner einstigen Zugehörigkeit zu den Worpswedern her kennt, hat diesen Protest deutscher Künstler veranlaßt. „Kampf gegen eine in Deutschland so übermächtig gewordene Interessentengruppe und deren Bundesgenossen, die Aestheten und die Snobs“, heißt es in der Einleitung der Broschüre. Zweifellos steht in diesem Aufsatz viel Richtiges und Beherzigenswertes, und Vinnen deckt Wunden und Schwären am Körper der deutschen Kunst auf, von denen einmal öffentlich gesprochen werden *mußte*. Niemand wird ihm in dieser Hinsicht sein Verdienst bestreiten. Aber es ist bedauerlich, daß neben diesem Guten manche schiefe Anschauung mitläuft, schade auch, daß über all dem Verallgemeinern einzelner Fälle nicht einmal der Versuch unternommen ist, Vorschläge zu einer Besserung tatsächlich vorhandener Mißstände zu machen. Die Broschüre Vinnens wird es aus allen diesen Gründen nicht erreichen, daß man künftig einen großen Bogen schlägt, um Paris aus dem Wege zu gehen, sie wird auch die Galerieleiter und Sammler kaum veranlassen, von nun an für Werke der Impressionisten niedrigere Preise zu zahlen und mehr deutsche Produkte einzukaufen. Und so kann man sich des Gefühls nicht erwehren, daß diese Broschüre, so sehr sie auch aus der ehrlichsten Ueberzeugung geflossen sein mag, und obwohl sie im Augenblick allerlei Aufregungen verursacht, ein Schlag ins Wasser ist. Die Zustände unseres Kunst- und Sammelbetriebs werden die alten bleiben. In der Kunst tun es eben die Worte nicht. Aber es ist schon so: mancher von den Künstlern, der so zornesmutig über die Kunstschriftsteller zu schelten weiß, ist im Grunde selbst ein Kunstschriftsteller. Und plötzlich steht er da mit seiner gefährlich gezückten Broschüre. Doch wir wollen zusehen, was uns Vinnen Richtiges zu sagen hat.

Die Kernpunkte der Vinnenschen Broschüre — das sei ohne weiteres und gerne zugegeben — berühren Erscheinungen, in deren prinzipieller Beurteilung jeder, der sich mit den sozialen Grundlagen der Kunst einmal eingehender befaßt hat, Vinnen prinzipiell zustimmen wird. Da handelt es sich fürs erste um ein wirt-

JULIUS PAULSEN GRUPPENBILD VON KÜNSTLERN

JOHANNES LARSEN MÄRZ

schaftliches Moment: nach der Broschüre werden in Deutschland nicht nur zu viele französische Werke gekauft, sondern auch exorbitant hohe Preise für sie gezahlt. Gewiß, das hat für die deutschen Künstler etwas Verstimmendes, und wir sehen nicht ein, warum das von den deutschen Künstlern nicht ruhig zugegeben wird. In zahlreichen Zuschriften an Vinnen wird aber von Kollegen, die ihm ihre Zustimmung zu seinem Protest geben, gerade gebeten, doch „möglichst nur das ideelle Gebiet zu berühren, damit unser Protest nicht als Brotkorbpolitik aufgefaßt werden könnte“. Sehr vernünftigerweise hat sich indessen Vinnen darauf nicht eingelassen. „Das Ideelle mag der einzelne hochhalten“, sagt er, „und möchten deutsche Künstler stets so vornehm denken! Aber für die Gesamtbeurteilung der Frage ist das Materielle so lange nicht auszuscheiden, als der Künstler des Lebens Notdurft genau so wie jeder andere Sterbliche unterworfen ist.“ Wie es in dieser Hinsicht bestellt ist, beweist uns Vinnen mit Ziffern. Das Resultat dieser Zahlen ist, daß Deutschland auf dem Gebiete der Malerei mehr Einfuhr als Ausfuhr hat. Damit ist nun freilich nur ein Teil der Frage beleuchtet. Denn wichtiger als zu erfahren, daß Deutschland im Jahre 1909 um etwa zwanzig Millionen Bilder eingeführt hat, und nur um zwölf Millionen zur Ausfuhr bringen konnte, wäre eine Aufstellung, was innerhalb Deutschlands selbst für deutsche Werke aufgewandt wurde. Und wohlverstanden: nicht etwa bloß bei Verkäufen auf Ausstellungen und in Kunstvereinen, sondern auch durch den Handel, durch Staatsaufträge, gelegentlich freihändigen Kaufs im Atelier, bei Auktionen usf. Ob da die Summe von zwanzig Millionen, von denen übrigens nur die überraschend niedrige Zahl von 2,7 Millionen auf Frankreich entfällt, nicht doch weit überboten wird? Und dann, haben nicht auch unsere deutschen Meister sehr gute Preise! Wie hoch steht Böcklin, steht Menzel, steht Leibl, um nur einige Beispiele zu nennen, im kunsthändlerischen Kurs! Leibl hat schon bei Lebzeiten und in verhältnismäßig jungen Jahren Preise erhalten wie sie für die besten Franzosen erst nach ihrem Tode oder nach ihrer allgemeinen Anerkennung bezahlt wurden. Das Bild „In der Kirche“, das der Pariser Kunsthändler Goupil absolut kaufen wollte, war Leibl nicht unter 100000 Franken feil . . .

Doch zurück zu den von Vinnen zwar nicht beanstandeten, aber indirekt bedauerten Preisen für die Franzosen! Es ist richtig: als jüngst

die Kollektion Pellerin mit ihren berühmten Manets durch die kontinentalen Kunstzentren ging, da waren für einige Hauptwerke (z. B. für das „Frühstück im Atelier“, für die „Bar aux Folies Bergères“) Preise von schwindelhafter Höhe angesetzt: man nannte mir je eine Viertelmillion Franken. Das entspricht dem Wert der Bilder nicht, aber die Händler nützen eben die „Konstellation“ aus, und daran wird alles Schelten und Klagen der deutschen Künstler nichts ändern. Man verlangt nun eben einmal von Sammlern „Liebhaberpreise“ — in der Kunst so gut wie bei den Briefmarken, wo man für die berühmte „blaue Mauritius“ ungeniert ein Millionfaches des schönsten „Satzes“ bosnischer Jubiläums-Postwertzeichen bezahlt. Wo ist das Mittel, mit dem hier abgeholfen werden könnte? Man kann mit Vinnen darin einig gehen, daß die Franzosen überzahlt werden, und bedauerlich ist dabei besonders noch der Umstand, daß den Autoren der Werke selbst von diesem unerwarteten späten Goldregen nichts mehr zugute kommt; aber alles Klagen darüber ist umsonst. Die Sammler sind nun einmal „eine sonderbare Nation“ — für die meisten sind die Werke ja erst dann interessant und begehrenswert, wenn unmenschlich hohe Summen dafür gefordert werden. Und unsere Kunsthändler, Börsenroutiniers, die sich auf Psychologie verstehen, wären ja höchst töricht, wenn sie sich sotane snobistische Gelüste nicht zunutze machten!

Kommt der andere Kernpunkt, den Vinnen ins Treffen führt: Geleitet von dieser materiellen Ueberschätzung der französischen Kunst, gerät unsere künstlerische Jugend auf Irrwege, sieht nur mehr in Paris die hohe Schule der Kunst und — es ist so wahr als komisch — in der *Nachahmung* von Van Gogh und Cézanne und Matisse sucht sie ihre *Eigenart.* Vinnen hat ganz recht: „Die Kunst eines Cézannes, eines Van Gogh war zu persönlich auf ihren Urheber zugeschnitten, zu wenig konstruktiv angelegt als Richtung, um Schule machen und Nachfolger ermöglichen zu können. Die Fehler wird man nachahmen und steigern können, — das zeigt uns ja jeder Tag, — die Vorzüge nie.“ Aber ist nicht die Nachahmung eines so extremen Künstlers wie Marées, die von Thoma ausgehende Deutschtümelei und manche Erscheinung dieser Art ebenso gefährlich? Und mit welchen Mitteln kann man die „Französelei“ wirkungsvoll abwehren? Etwa durch unseren verstaubten akademischen Betrieb? Sicherlich nicht! Gerade er treibt ja die jungen Leute den „genialischen“ Franzosen in die Arme. Da hilft wohl nur eins: abwarten! Das ist eine Krisis, die überwunden wird. Man wird von der „Französelei“ abkommen, wie man durch bessere Erkenntnis vom Kartonstil des Cornelius und von dem historischen Karneval des Piloty oder — um auf jüngstvergangene Erscheinungen hinzuweisen — von der Böcklin-Malerei (ich denke dabei an Böcklins handfertige Nachahmer) zurückfand zu Leben und Wirklichkeit. Daß uns übrigens bei diesem Rückfinden die Franzosen gute Führerdienste leisteten, das zeigt das Beispiel Leibls und Uhdes, und darum wollen wir die „Franzosengängerei“ nicht in Grund und Boden verdammen. Der vorsichtige Wörmann fand dafür einmal das rechte Wort: „So gut Dürer nach Venedig ging, um seinen Farben Leuchtkraft zu verleihen, und nach Bologna pilgerte, um sich in die Geheimnisse der Perspektive einweihen zu lassen, so gut konnten unsere Jungen und Jüngsten nach Paris ziehen, um dort die Grundsätze jener neuartigen Lichtmalerei kennen zu lernen, die unzweifelhaft auch eine künstlerische Weltoffenbarung war. Wie es früher nur darauf ankam, daß die deutschen Künstler das im Auslande Gelernte in gute deutsche Kunst umsetzten, so ist das heute noch die Hauptsache, die wir von ihnen verlangen . . .“ Vinnen erkennt das selbst, wenn er sagt: „Wir wollen keine chinesische Mauer, keinen Schutzzoll für unsere Kunst, keine chauvinistische Deutschtümelei, kein Absperren gegen Wertvolles, bloß weil es von jenseits der Grenze kommt“. Er macht also Prämissen, die weitgehenden Zugeständnissen gleichkommen. Das behindert ihn dann natürlich in der doch beabsichtigten freien Waffenübung, und so kommt — das ist der resultierende Eindruck — eine Zwiespältigkeit in diesen Kampfruf, die seine Durchschlagkraft schwächt. Diese Zwiespältigkeit wird vermehrt durch den Abdruck zahlreicher Zustimmungsschreiben von Künstlern, die wiederum manches Widerspruchsvolle enthalten, und das Thema selbst verliert durch solches Ableuchten mit den verschiedensten Laternen an Konzentration, die Wirkung verpufft, der Angriffsflächen für die Gegner bieten sich mehr und mehr. Und so kommen wir denn zu dem Schluß, daß der ganze Protest, so ehrlich er gemeint sein mag, und so viel Nützliches und Wahres er im einzelnen enthält — namentlich in der Behandlung der beiden von uns herausgehobenen Hauptfragen —, als Ganzes, wenigstens in der vorliegenden Form, mißlungen ist.

VILHELM HAMMERSHÖI
STRICKENDE ALTE

VON AUSSTELLUNGEN

DÜSSELDORF. Man hat über Wert und Wirksamkeit von Kunstvereinen oft recht abfällig geurteilt, und auch der größte dieser Verbände, der durch ganz Deutschland und über seine Grenzen hinaus verbreitete, rund 13000 Mitglieder zählende *Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen* hat Zeiten gehabt, in denen er das Odium einer Verflachung des Geschmacks nicht ganz von sich abwälzen konnte. Daß diese gefährliche Periode verhältnismäßig schnell überwunden wurde, daß man den Zeitpunkt richtig erkannte und energisch erfaßte, als es galt, einer mehr modernen Kunstanschauung Rechnung zu tragen und mit den alten bequemen Konventionen aufzuräumen, daß man die Zugeständnisse an ästhetisch gar zu weit zurückgebliebene Mitglieder einschränkte und sich einer ernsten erzieherischen Tätigkeit befleißigte, das ist ein Dankestitel, welchen man der Vereinsleitung nicht wird vorenthalten können. Wo gibt es im In- oder Ausland eine Organisation, welche in ähnlicher Weise tüchtigen Künstlern — und darunter gerade vielfach jungen Talenten — öffentliche Aufträge verschafft, in denen diese Gelegenheit bekommen, höheren Zielen nachzugehen und ihr Können an monumentalen Aufgaben zu versuchen! In welcher Kunststadt findet eine verhältnismäßig kleine Künstlerschaft eine annähernd gleich bedeutsame Unterstützung, wie es durch die alljährlichen Ankäufe unseres Kunstvereins der Fall ist, der im letzten Vereinsjahre für 56000 M Kunstwerke erwarb! Und es besteht bei diesen Ankäufen durchaus der Grundsatz, die lebenskräftige Malerei der Gegenwart in erster Linie zu berücksichtigen und damit der Kunst der Zukunft den Weg zu bahnen. Dafür daß der Verein sich seiner Pflicht gegenüber der modernen Kunst voll bewußt ist, liefert die soeben eröffnete Jahresausstellung in der Städtischen Kunsthalle einen überzeugenden Beweis. Strenger wie je hat die Jury darüber gewacht, daß eine relativ hohe Qualitätssphäre eingehalten wurde. Der Gesamteindruck ist ein ungewöhnlich günstiger; die Ausstellung steht auf einem bis dahin noch nicht erreichten Niveau.

Unter den Figurenmalern steht GERHARD JANSSEN mit drei Arbeiten von bezwingender koloristischer Schönheit im Vordergrunde. Der vorübergehend in München weilende JOSSE GOOSSENS gibt eine Rodelbahn im hellen Sonnenschein von hoch individueller Kraft der Farbe. HANS KOHLSCHEIN wirkt in seiner „Sommerfrische" durch die zart rieselnden Töne und die duftige Lockerheit des Auftrags eminent poetisch. Von bemerkenswerten neuen Talenten sind W. PIPPERT, H. ANGERMEYER, HUGO KRINGS und der Pointillist SCHMITZ-PLEIS zu nennen. Von Landschaftern wirken naturgemäß dominierend die anerkannten Meister EUGEN KAMPF, H. LIESEGANG, FR. V. WILLE, HEINRICH HERMANNS mit zum Teil hervorragenden Werken. Aber auch

S. WANDEL — DIE SITZUNG

JULIUS PAULSEN AUF DEM BALKON

Ernst Hardt, W. Hambüchen, Otto Ackermann zeigen Bilder von erstaunlicher Reife und Schönheit. J. P. Junghanns erfreut in einem Tierbilde durch den wohltuenden ernsten Klang seiner tiefen Töne. Auch A. Lüdecke-München ist noch nie so gut vertreten gewesen wie diesmal durch seinen „Melkplatz". Von Auswärtigen darf der treffliche Hans Völker-Wiesbaden nicht vergessen werden, der in einem größeren Strandbilde durch die delikate Zusammenstimmung von Luft, Wasser und Sand Wirkungen von exquisiter Feinheit erzielt.

G. Howe

München. Walter Geffckens zierlich tändelnde Rokokobildchen in der amüsanten Ölwischmanier sind heute auf dem deutschen Kunstmarkt „ein geschätzter Artikel", und ich glaube, Geffcken kann ihrer gar nicht genug malen, soll nicht bald die Nachfrage das Angebot übersteigen. Indessen sieht Geffcken in diesen etwas spielerischen Arbeiten keineswegs das Ziel und behagliche Ende seiner künstlerischen Tätigkeit. Eine Ausstellung im Kunstverein sollte das jenen beweisen, die sein Gruppenbild der vier Kunstfreunde, das vor mehreren Jahren den „Clou" im Hauptsaal der „Luitpoldgruppe" gebildet, schon wieder vergessen hatten. Geffcken glänzt bei dieser Kollektion besonders als Porträtist. In diesen ernsthaften Arbeiten ist ein Zug Leiblscher Größe: Andacht zur Technik und Andacht zum Gegenstand. Die psychologische Erkenntnis der Physiognomien der Dargestellten ist haarscharf — das beweist mir zumal das Bildnis des berühmten Chemikers von Baeyer und das auf ein gefährliches Blau gestimmte, aber trotzdem koloristisch bezwungene Porträt des Dichters Thomas Mann. Dazu gibt es prachtvoll gemalte Akte von großer Schönheit des Tones und allerlei Figürliches. Alles in allem — ein starker Künstler von ernsthaftem Wollen und sicherem Können. — Ich möchte gerne ein Gleiches von Theodor Esser sagen, der vor etlichen zwanzig Jahren mit seinem großen Gemälde „Streik" so außerordentlich verheißungsvoll seine Laufbahn begann. Er geriet dann ins Experimentieren, verlor sich an wenig fesselnde Gegenstände und steht heute — ähnlich wie Exter, mit dem er in der nicht ganz logischen Entwicklung seiner Künstlerschaft manches gemeinsam hat — bei einem unmotiviert lauten und heftigen Kolorismus. Seine Farbenensembles haben etwas unangenehm Giftiges. Das ist doppelt bedauerlich, da die Bilder Essers — man sah sie gleichfalls im Kunstverein — im übrigen

von hoher Gestaltungskraft künden, und da ich überzeugt bin, daß auch Esser ernstestes Wollen leitet: es handelt sich bei ihm also nur um die mangelnde bessere Erkenntnis. — Bei *Schmid-Bertsch* stellen die Graphiker der *„Gilde“*, fast alle Schüler unseres Peter Halm, ihre sauberen, teilweise von erfreulicher Eigenart kündenden Arbeiten aus. Ich hebe aus der kleinen Schar dieser jungen Künstler E. EULER hervor, der sich als Porträtradierer, der die konzentrierte Wucht eines Stauffer-Bern für seine Arbeiten mitbringt, schon einen guten Namen gemacht hat, und dessen Arbeiten sicherlich mit zunehmender technischer Reife noch an Charakter und Ausdruck gewinnen werden. G. J. W.

WIEN. Nun sind die üblichen Frühjahrsausstellungen in ihrer Dreizahl wieder aufgerückt. Im Künstlerhaus gibt es heuer schon die zweite *Jubiläums-Ausstellung:* die *Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens* feiert das Halbjahrhundert ihres Bestehens, doch nicht so wie der Aquarellisten-Klub, der im Januar seine fünfundzwanzig Jahre zum Anlaß für eine, wenn auch bescheidene, Retrospektive nahm. Davon hat man abgesehen, weil erst unlängst derlei unternommen worden ist; doch wurde der gewohnte Umkreis des Gebotenen dadurch erweitert, daß an der Ausstellung zahlreiche Ausländer teilnehmen und ihr so größere Bedeutung verleihen. Auch die *Secession* hat einen Gast zu sich gebeten, ALFRED PHILIPP ROLL, und ihm den Hauptsaal fast zur Gänze eingeräumt. Der *Hagenbund* endlich läßt JULIUS PAUL JUNGHANNS (Düsseldorf) den Wienern in seiner sympathischen Natürlichkeit, die kein Stück seiner reichlichen Kollektion verleugnen kann, nähertreten. Davon und von dem Neuen, das die heimische Kunst diesmal besonders ausgeprägt darzubieten hat, werden Abbildungen und ausführende Berichte demnächst entsprechend Nachricht geben. K.

WIESBADEN. Die Ausstellung der Entwürfe zum Bismarck-Nationaldenkmal findet nicht wie geplant im Mai, sondern vom 1. Juni bis 16. Juli in Wiesbaden statt; der Zusammentritt des Kunstausschusses ist daher vorläufig auf unbestimmte Zeit vertagt worden. — Der Magistrat der Stadt Wiesbaden hat den Plan der Errichtung eines von den sonstigen Sammlungen hinter der alten Kolonnade getrennten Galeriebaues aufgegeben und ist auf die Vereinigung der verschiedenen Sammlungen auf dem Terrain des Hessischen Ludwigsbahnhofs zurückgekommen. Es sind drei selbständige Gebäude, deren Mittelbau die Galerie aufnehmen soll, geplant.

PERSONAL-NACHRICHTEN

BERLIN. Dem Lehrer an der Akademischen Hochschule für die bildenden Künste in Charlottenburg, Maler ADOLF SCHLABITZ wurde der Professorentitel verliehen.

GESTORBEN: am 8. Mai in München im Alter von 64 Jahren der Kunstmaler GUSTAV GOLDBERG, ein Schüler Rambergs und Pilotys, der sich im besondern als Bildnismaler einen Namen gemacht hat; in Frankfurt a. Main, 73 Jahre alt, der Bildhauer ANTON KARL RUMPF; in Nürnberg der ehemalige Professor an der Nürnberger Kunstschule RÖSSNER, der Schöpfer des Nürnberger Martin Behaim-Denkmals.

N. V. DORPH DER MALER WILLUMSEN UND SEINE FRAU

Redaktionsschluß: 9. Mai 1911 Ausgabe: 25. Mai 1911
Herausgeber: F. SCHWARTZ. Für die Redaktion verantwortlich: P. KIRCHGRABER. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G.
Sämtlich in München

Frühjahr-Ausstellung des Wiener Hagenbundes

OTTO BARTH
MORGENGEBET AM GIPFEL
DES GROSSGLOCKNERS

RICHARD HARLFINGER — MURTAL

Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

DIE FRÜHJAHRAUSSTELLUNGEN DER WIENER SECESSION UND DES HAGENBUNDES

Von Karl M. Kuzmany

Als hätten die Wiener Künstlervereinigungen es verabredet, so auffällig gemeinsam ist heuer das Ergebnis ihrer Hauptmusterungen, die sie, einem unverrückbaren Brauche folgend, in dem Monat vor Ostern veranstalten. Alle diese — wie sie früher unterschiedlich hießen — Jahres- oder Mitglieder- oder Frühlingsausstellungen sind dadurch gekennzeichnet, daß sie, zahlenmäßig genommen, weniger reich sind als sonst. Man wollte offenbar nicht eine möglichst massenhafte Jahresernte auffahren, sondern mit einer Auslese etwas Vornehmeres bieten. Ein derartig löbliches Beginnen findet eine, allerdings begreiflicherweise nicht in den Plan aufgenommene, Unterstützung in einer Ausstellungsmüdigkeit, die manche der Besten jetzt in der Liste der Fehlenden erscheinen läßt. Daß man ganz ohne Nützlichkeitsrücksichten nie und nirgends auskommt, braucht nicht erst betont zu werden; anderseits ist schon viel geschehen, sobald die ersessenen Rechte der Aelteren dem Nachwuchs, der ans Licht der Oeffentlichkeit will, nicht mehr hinderlich sind. Das nun hat sich deutlich durchgesetzt, freilich erst in einem Maße, daß es die Radikalen noch immer als Unterdrückung

JOSEPH ENGELHART BILDNISBÜSTE
Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

empfinden, was sich übrigens wiederholen wird, wenn sie einmal zur Herrschaft gelangen.

* * *

Die *Secession* hat einem Gaste aus Frankreich soviel Raum gewährt, daß es wie ein Programm aussähe, wäre ALFRED PH. ROLL nicht schon ein Stück Vergangenheit. Man wird hier in seine Anfänge zurückgeführt, denn seine „Dame aux coquelicots" steht noch unter dem Einfluß Manets, aber wohlgeglättet. Spätere Arbeiten, wie ein Tierstück „En Normandie", hier Rolls prächtigste Malerei, entsprechen der Blütezeit eines gesunden Realismus, der endlich in leerer Form ausartete, mitunter theatralisch aufgedonnert; am erfreulichsten sind einige der mit sparsamen Mitteln arbeitenden Pastelle. Um ein Gesamtbild dieses mit allem Können ausgestatteten Künstlers zu gewinnen, muß man an seine repräsentativen oder sozialen Massenszenen und an seine Plastiken zurückdenken, die vor Jahren hier zu sehen waren.

Neben dem schier mühelos Schaffenden und der Fülle seiner Erfolge weckt doppelt Wehmut das Werk eines, der am Wege gestorben ist. FRANZ JASCHKE erlag im Dezember des vorigen Jahres den physischen Hemmungen, die sein künstlerisches Streben unterbunden hatten. Die Gedächtnisausstellung, welche die Secession ihrem Mitgliede widmet, zeigt Jaschke von seiner akademischen brauntonigen bis zu seiner letzten hell spektralen Manier. Besnard und Rysselberghe hatten es ihm angetan, doch glückte ihm weniger die strenge Durchführung des Pointillismus als ein zarter Luminismus. Die Kinderporträte (Abb. S. 436) sind es, in denen Jaschke seine Seele eines nachgiebig verstehenden Menschen durchschimmern läßt, und außerdem hat er sich am besten die Schönheit blühender Gartenbeete erschlossen.

Wenige haben ihren Stil so untrüglich ausprägen dürfen wie RUDOLF JETTMAR. Vom Klassizismus ausgehend, hat er die auch im Affekt runde Bewegung den Gestalten seiner Phantasie verliehen, die er kräftig durchmodelliert und in feierliche Farben kleidet. Als

Frühjahr - Ausstellung der Wiener Secession

ARMIN HOROVITZ
SELBSTBILDNIS

Stimmungskünstler ergreift er viel stärker in seinen Radierungen, deren neueste — „Die Befreiung des Prometheus“ — nicht zuletzt durch die grandiose Landschaft am Meere heroisch wirkt. Einer grundsätzlich verschiedenen Auffassung des Dekorativen huldigt FRANZ WACIK, übrigens ein Zeichner des grotesken Witzes, dem man auch unter den Graphikern begegnet. Sein großer Zyklus „Die Königskinder“ (Abb. S. 455) bringt schlanke Figuren mit eckigen Gesten, herb, die strengen Umrisse durch flächig betonende Farben gefüllt; die weißen Schaumkronen der grünen Wogen sind schematisch zackig und der rote Tang ist zu Ornamenten der schwarzen Felsen des Strandes geworden. Ganz in der Wirklichkeit stehen LUDWIG WIEDEN (Abb. S. 438), dem sich der Geschmack zusehends veredelt, und HERMANN GROM-ROTTMAYER, der systematisch die Farbenprobleme durchnimmt: reiche (Abb. S. 437), dann einen Kontrast zweier Töne, endlich die Skala innerhalb einer Farbe. Polemischer mutet es an, daß ARMIN HOROVITZ in seinem Selbstporträt (Abb. S. 435) die sorgfältig durchgearbeitete Figur dunkel vor ein buntflächiges Plakat stellt. KRUIS, ROUX, LIEBENWEIN, OFFNER (Czernowitz) und SCHMOLL VON EISENWERTH (Stuttgart), der jetzt mehr denn je an die verschleierten Farben seiner graphischen Blätter erinnert und apart komponiert (Abb. S. 441), brauchen bloß genannt zu werden, da sie sich ebenso wenig unstät zeigen wie die Landschafter NOWAK (Abb. S. 447), HÄNISCH, KARL MÜLLER, SIGMUNDT, der andächtig ist und unauffällig wahr wie kein zweiter mehr, LENZ, den man trotz einer überraschenden Impression „Konzert“ hieher zählen muß, ZDRAZILA (Troppau), in seiner altväterisch um jede Einzelheit besorgten Weise ein Widerspiel zu KAMOCKI (Krakau), der summarisch sehr wirksam die gesegneten Felder schildert. Immer breiter gibt HARLFINGER seine Ueberschau über Seen und Flüsse der Alpen (Abb. S. 433), während HOHENBERGER sich einen gleichsam narbigen Pointillismus zurechtgetüpfelt hat für das Flimmern der Herbstsonne in der „Straße in Frohnberg“. Der Schneemaler sind diesmal mehr denn je: HANS VON HAYEKS (Dachau) „Winter in den Bergen“, die ornamental behandelten Schneewächten von FILIPKIEWICZ (Krakau), die „Zirbe im Schnee“ (Abb. S. 439) von ESTERLE (Innsbruck) wissen jedes dem Thema etwas anderes abzugewinnen. Es ist auffällig, wie viele der jungen Künstler sich der Landschaft zuwenden: STENGEL, EHRENHAFT, ELSA KASIMIR mit ihren hellen Veduten aus dem Süden, LEO GERLACH u. a. m.; längere Zeit schon kann man die Entwicklung von STOITZNER (Abb. S. 452), der sich aus der Befangenheit im Detail befreit, und von ERNST ECK (Abb. S. 440) beobachten. Gute Interieurs haben einige Neulinge beigesteuert, LEONHARD SCHULLER niederösterreichische Bauernstuben, MARKOWICZ und TALAGA das Innere polnischer Kirchen, auch NISSL (München) und HÄNISCH sind hier zu nennen. Ausschließlich Stilleben haben GRETE WIEDEN-VEIT und LOUISE FRÄNKL-HAHN gebracht, die man ebenso wie FRIEDERIKE VON KOCH (Graz) seit der Ausstellung „Die Kunst der Frau“ würdigen gelernt hat. Durch die sorgfältige Durchbildung ihrer Porträtstudien nehmen RUDOLF KRISER und F. M. ZERLACHER eine Ausnahmestellung ein; VLASTIMIL HOFMANN (Krakau) bewahrt die seine, dank dem einst

FRANZ JASCHKE † KINDERBILDNIS
Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

HERMANN GROM-ROTTMAYER
KARNEVAL

LUDWIG WIEDEN INTERIEUR
Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

glücklich gefundenen und jetzt ausgebeuteten Thema einer polnischen Bauernmadonna. Vielseitig erweist sich ENGELHART durch Landschaften vom Gardasee und Bildnisse, die den Porträtierten recht „lebig" machen in seiner gewohnten Umwelt, sei es nun ein schlichtes Atelier oder das Studierzimmer eines Ichthyologen, der inmitten der phantastischen Fisch-Skelette und Präparate haust. Engelhart ist auch als einer der wenigen Plastiker zu nennen und interessiert durch den technischen Versuch einer in Stearin gegossenen Porträtbüste (Abb. S. 434). An Bildhauern haben sich nur noch ALFRED HOFMANN (Abb. S. 454) und, als Debütanten, HEINRICH ZITA mit einem dekorativ wirksamen Kentauren „Ungebändigte Kraft" und ADOLF SCHNABEL eingefunden, dessen Porzellanfiguren recht gefallsam sind. In stattlicherer Anzahl als die Bildhauer sind die Graphiker zur Stelle. WALTER KLEMMS und KARL THIEMANNS Holzschnitte sondern sich jetzt deutlich; jener verleugnet in seinen vortrefflich beobachteten Tieren nicht den Einfluß Japans, wahrt aber dabei seine europäische Schulung, dieser ist in den Stadtansichten kerniger, auf derberen Ausdruck bedacht. LUIGI BONAZZA hat einen Zyklus von den Liebschaften Jupiters (Abb. S. 442) in Stahlstichen behandelt, und zwar in einem kombinierten Verfahren, bei dem die Aquatinta das Bestimmende ist. OLAF LANGE (Dachau) entfaltet in farbigen Radierungen eine Rätselwelt, die an Fieberträume gemahnt. PETER BREITHUT und LIEBENWEIN mit Exlibris, LEONHARD FANTO, ANTON EICHINGER und STOITZNER mit allerhand Holzschnitten, FRANZ BURIAN mit illustrierenden Zeichnungen sorgen für Abwechslung.

Noch muß eines Malers gedacht werden, dessen Debüt große Erwartungen rege macht. FELIX ALBRECHT HARTA scheint sich nach verschiedenen Seiten vorerst orientieren zu wollen, obzwar in allen seinen Werken jetzt schon die elementare Gabe der Charakterisierung irgendwelcher äußeren Erscheinung zu spüren ist. Seine Stilleben mit Fischen und

einem gerupften Huhn geben virtuos das Stoffliche wieder, die Studien, bei denen ihm alte Inwohner Brügges Modell saßen, sind breit behäbig in resoluter Farbengebung geraten, Landschaftliches aus der Umgebung Wiens ist unmittelbar aufgegriffen, im guten Sinne van Gogh folgend, der von Harta wohl verstanden wurde (Abb. S. 451). Am meisten Eigenes offenbart das Triptychon „Der große Markt in Brügge"; die geschickte Aufteilung ruft die volle Raumillusion des ausgedehnten Platzes hervor, läßt auch nicht die eigentümliche Stimmung, die vom Belfried ausgeht, vermissen und wahrt, worauf es Harta vornehmlich ankam, die dekorative Haltung.

* * *

Und daß es eben darauf so vielen Künstlern ankommt — möchte man gleich fortsetzen —, gibt sich besonders augenfällig im *Hagenbund* kund. Es ist da einiges ganz aus einem Guß gelungen. Otto Barth ist schon lange mit dem Hochgebirge vertraut; die Frommheit, die den Menschen dort oben ergreift, das ewig eherne Walten der Natur hat er nun monumental zum Ausdruck gebracht in dem „Morgengebet Kalser Führer am Gipfel des Großglockner" (Abb. geg. S. 433). Während hier alles kühl flimmert, strömt aus den Bildern von Jakub Obrovsky (Prag), den uns diese Ausstellung zum ersten Male offenbart, die Wärme der sonneglühenden Farben. Er ist in der bescheiden betitelten „Landschaft mit Staffage" (Abb. S. 445) und den „Zigeunern im Grünen" wahrhaft ein Magier; wer seine Bilder genießt, fühlt sich in Gefilde eines unverkümmerten Lebens entrückt. Das Flächige des Wandschmuckes ist bei dem Entwurf für ein Freskogemälde „Der Krieg" (Abb. S. 449) von Karl Huck mit aller Deutlichkeit durch die strenge Linearkomposition und opake Gesamttöne hervorgehoben. Ein Experiment, in der Altertümelei noch bis vor die Präraffaeliten zurückgehend, hat Jenö Remsey (Gödöllö) in seinem Temperabilde „Magdalena zu Füßen Christi" zu einer angenommenen Unbehilflichkeit verführt, die unbeabsichtigt ein Element der Karikatur hineinträgt, die als Mittel des Charakterisierens in seinen Porträtstudien eher zu billigen ist. August Roth, der auch dem einfachsten Motiv etwas Feierliches verleiht (Abb. S. 446), und Joza Uprka in seinem Vertrauen auf die als Farbenformel wirkenden Trachten mährischer Bauern, erreichen ungesucht ihr Ziel. Dahin ist Kasimir von Sichulski (Lemberg) erst auf Umwegen gelangt, die ihn zu den materialgemäßen und von nationalpolnischen Motiven bestimmten Kartons für Glasfenster geführt haben. An absonderlichem Wollen fehlt es nicht, wenn Wenzel Hablik (Weimar) das

MAX ESTERLE — ZIRBE IM SCHNEE
Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

Drohende des Meeres in den einander überstürzenden Wellen durch dickflüssige Pinselführung wie in dunklem Email festlegt, oder wenn, seiner Meisterschaft als Maler von Miniaturen eingedenk, WALTER HAMPEL die sorgfältige Geduldarbeit eines ihm eigentümlichen Verfahrens auch auf die größere Allegorie „Vergänglichkeit" (Abb. S. 448) überträgt. Nach einer festen Gestaltung einfacher Daseinsformen strebt A. O. ALEXANDER in den „Feldarbeitern" und, bei ähnlichem Gegenstand, LINO VESCO, dessen „Gewittersonne" schwül die Gruppe hart modellierter Gestalten umspielt. GINO PARIN (München) hat, nie um einen gezierten Einfall verlegen, sein halb feierliches, halb mondänes Porträt im Bilde selbst wiederholt.

Einem unbehinderten Impressionismus gibt sich HEINRICH REVY hin, der den Eindruck eines Zebra und eines Clowns, die rundum in einem Zirkus jagen, erhaschen will, und LUDWIG VACATKO (Pardubitz) geht darin so weit, daß man sich in seinen drei Hengsten und deren Bändiger nicht gleich zurechtfindet. Durch die französische Schule, sofern sie wieder nach zeichnerischer Geschlossenheit strebt, sind ERNESTINE LOHWAG-FRISCHAUF (Budapest) und FRIEDA KONSTANTIN-LOHWAG beeinflußt. Aeußerst resolut hat eine andere Dame, ANNA ROSKOTOVA (Wlaschim), das Sonnenlicht unter einem Laubdache in fleckigen Pinselhieben festgehalten. Der „Ball" von FERDINAND DORSCH (Dresden) und ein Damenporträt von VIKTOR STRETTI (Abb. S. 445) fallen durch ihre koloristische Zurückhaltung auf, was auch für FRANZ SIMONS (Paris) großstädtische Veduten gilt; bei ihm ist das umso merkwürdiger, als seine Radierungen sich gerade durch die vielen, freilich mit erlesenem Geschmack hingesetzten, Farben auszeichnen. Das umgekehrte Verhältnis der Radierung zum Gemälde zu beobachten, gibt diesmal FERDINAND MICHL (Abb. S. 450) mehrfach Gelegenheit.

Eine Kollektivausstellung von JULIUS PAUL JUNGHANNS (Düsseldorf) zeigt ihn in allen Sätteln gerecht. Als Tiermaler ist er wohl von Zügel ausgegangen, doch nähert er sich mitunter dem Kreise derer, die sich um Schuch und Leibl scharten. Bilder wie „Ruhende Geißen und Hirt", „Rappe im Atelier", die Porträts und Stilleben sind immer streng bei der Sache, als eine durch ihre Ehrlichkeit, wenn nicht hinreißende, so doch gewinnende Interpretation der Natur.

Um eine solche Objektivität ist es im Grunde auch den bisher noch nicht erwähnten Landschaftern zu tun. Aber da sie ihrem Gegenstand so ganz ergeben sind, erfüllen sie ihn mit

ERNST ECK — SCHÖNBRUNN

Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

K. SCHMOLL VON EISENWERTH
DER BLUMENSTOCK

ihrer Persönlichkeit. Darum weiß HUGO BAAR (Neutitschein) dem oft von ihm gemalten Winter in den Beskiden immer etwas abzugewinnen, das fesselt; die zarten Abstufungen der Farbe im „Abendfrieden" (Abb. S. 453) rufen ein weitausschwingendes Gefühl des Friedens hervor. Koloristischer gesehen ist, was ADOLF GROSS, LEOPOLD BLAUENSTEINER, JOSEF BEYER und GUSTAV BAMBERGER („Die Babenberger-Burg vor Krems") bringen. Treffsichere Skizzen von MAURUS GOTH (Budapest), J. V. KRÄMER und ANTON BLEICHSTEINER, die intimen Guaschen von RUDOLF SIECK (München), eine sehr wirkungsvolle „Aussicht" von ALOIS KALVODA (Prag), — an einer Baumkulisse vorüber der Blick ins durchsonnte Gelände — endlich, trotz ihrer scharf linearen Komposition, die Holzintarsien des Grafen HERBERT SCHAFFGOTSCH gehören auch noch hieher.

Den schon erwähnten Radierern ist nachträglich JAROMIR STRETTI-ZAMPONI (Prag) anzureihen, und als Zeichner kommen OSKAR LASKE und LEOPOLD FORSTNER hinzu, der in den Studien für Kunstverglasung und Mosaik einen Blick in seine Werkstatt tun läßt. Anderthalb Dutzend Blätter, doch beileibe keine Dutzendware, weisen die Hand von FERDINAND STAEGER (München). Es sind zart umreißende Zeichnungen, in denen eine mit krausen Einfällen beschäftigte Phantasie sich auslebt. Die stilistische Mode einer mit Biedermeiertum verwobenen Dekadenz, eine jeweilig satirische oder sentimentale Absicht ist mit ihren Vorbildern nicht zu verkennen; Staeger weiß seine Tendenz liebenswürdig hervorzukehren.

Die Plastik ist spärlich, doch gut vertreten. KARL STEMOLAK hat eine ziere „Susanne" aus dem Stein geholt (Abb. S. 444), MICHAEL POWOLNY einen Putto mit Blumen lebensgroß in Majolika gebildet; FRANZ BARWIG, von seiner Holzschnitzerei zeitweilig sich abkehrend, entschädigt durch adelig behende Tierbronzen (Abb. S. 456). Mit Talentproben haben sich ARPAD MURMANN und, von bedeutenderen Werken her bekannt, ELSA KÖVESHÁZY-KALMAR beteiligt. Nicht nur, weil er die Ausstellung sehr gefällig dekorativ ausgestaltet hat, ist der Architekt ALFRED KELLER zu erwähnen; die Photographien von ihm ausgeführter Bauten zeigen diese dem verschiedenen Charakter der landschaftlichen Umgebung schön angepaßt.

LUIGI BONAZZA — LEDA (STAHLSTICH)

Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

BRIEFE VON CARL RAHL AUS DEN JAHREN 1844—1850

Carl Rahl, am 13. August 1812 zu Wien geboren, war der Sohn des aus Heilbronn im Württembergischen eingewanderten, zu seiner Zeit berühmten Kupferstechers Carl Heinrich Rahl. Von seinem Vater, der ihn vor dem unsicheren Dasein eines Künstlers bewahren wollte, zum Kaufmann bestimmt, besuchte er mit Erfolg eine Realschule. Des Sohnes ungemeines Zeichentalent bewog endlich den zögernden Vater, dem beharrlichen Drängen nachzugeben und Carl das Studium der Malerei zu erlauben. Nach einem Jahre vorbereitenden Studiums der Anatomie im Hause seines Vaters, ließ sich Rahl in die Akademie der bildenden Künste zu St. Anna einschreiben, wo die von Füger angeregte klassizistische Richtung noch immer nachwirkte. Mit Vehemenz und andauerndem Eifer widmete Carl Rahl all seine junge Kraft der neuen Arbeit. Seine Mitschüler nannten ihn spöttisch den »wilden Tizian«. Erst 19 Jahre alt, erwarb er den Reichelpreis, doch wurde ihm wegen seiner Jugend nicht gestattet, die Vorteile des Preises, den Studienaufenthalt in Rom, zu genießen. Der Verdruß über diese engherzige und kleingeistige Maßregel hielt ihn jedoch nicht ab, mehrere große Gemälde, darunter das in der Piaristenkirche zu Wien befindliche Altarbild, auszuführen, worauf er Deutschland bereiste. Er hielt sich in München auf und verkehrte da mit Schaller und Schwind, besuchte dann Stuttgart, wo er die Bildnisse von Justinus Kerner, Lenau, Schwab und anderen malte. Am 5. Dezember 1836 traf er in Rom ein, das er bald als seine zweite Heimat betrachtete. Nur vorübergehend kam er nach Wien, wo mittlerweile sein Name durch die daselbst ausgestellten Werke bereits ein gefeierter, wenn auch von einzelnen geschmähter, geworden war. 1843 kam Rahl nach Wien, um seinen Vater zu begraben. Nachdem er seine häuslichen Angelegenheiten geordnet hatte, kehrte er, entgegen dem Wunsche seiner Wiener Freunde, unverzüglich wieder nach Rom zurück. Aus dieser Zeit ist der erste, der nachstehend veröffentlichten Briefe datiert, die sämtlich an seinen Jugendfreund und Akademiekollegen Josef Haßlwander (Wien 7. VIII. 1812 — 3. VIII. 1878) gerichtet sind, der als Professor für Zeichnen an Wiener Realschulen sehr verdienstlich wirkte und dessen Sohn Professor Friedrich Hasslwander die Briefe bewahrt.

Wenngleich ein Wiener, mußte Rahl in seiner kraftvoll männlichen Sonderart den Wienern fremd erscheinen. Seine ungewöhnliche Begabung blieb von ihnen nicht unerkannt, war sie doch auch nicht leicht zu übersehen und zu verkennen; aber sie war für den Zeitgeschmack zu ungebärdig. Nur die Jugend, die leicht entflammte und leicht empfängliche, war von Anfang an für ihn. Seine Schüler liebten ihn geradezu abgöttisch, wie eben die Jugend in natürlicher Abneigung gegen das Philiströse, als das ihr auch oft und leicht die geruhige Gelassenheit erscheint, titanische Naturen zu lieben vermag.

Beharrliche, jahrelange Bemühungen treuer Freunde hatten es schließlich bewirkt, daß Rahl eine Berufung an die Wiener Kunstakademie erhielt. So sehr ihn aber auch die Treue und Bewunderung seiner Freunde und die Liebe seiner Schüler freute, war er doch mehr als einmal nahe daran, von seinem Posten abzutreten. Er konnte sich nicht dazu verstehen, jene Konzessionen zu machen, die ihm daheim einen durchschlagenden Erfolg verbürgt hätten, und klagte außerdem, daß ihm die Betätigungsgelegenheiten für sein Talent nicht geboten würden. Erst nachdem er im Ausland (Griechenland) große monumentale Malereien ausgeführt hatte, wurde er auch in Wien mit solchen betraut. Die Sehnsucht nach Rom blieb ihm bis zum Tode.

Rom, den 15. August 1844

Theuerster Freund!

Du wirst mir schon manche Vorwürfe für meine Undankbarkeit im Stillen gemacht haben; doch glaube sicher, sie waren unbegründet. Nachdem mein Vater dahin ist, so weiß ich nichts mehr von meinem Vaterlande, und doch interessiert mich beinahe nichts mehr als selbes, besonders von der Ferne. Ich danke dir vielmals für deine gütigen Nachrichten und bedauere nur, von dir und deinem Treiben so wenig erfahren zu haben. Es war ein trauriges Wiedersehen, ich hoffe, wir wollen in einiger Zeit ein heiteres erleben. Du hast ja mein Daguerreotyp gesehen und auch höchst wahrscheinlich gehört, was Andere darüber geäußert. Lieber Freund, wenn du nur Ein

L. v. STUBENRAUCH — CARL RAHL UND JOS. HASSLWANDER

Stündchen frei hast, möchtest du mir wohl deine sowie fremde Ansichten darüber mittheilen, aber ohne alle Complimente, denn man hört selten die Wahrheit. Seit mein Vater starb, wird sie mir beinahe nie zu Theil; also nochmals, ich bitte dich aufrichtig darum. Die Amerling'schen Bilder sah ich alle, auch die „Rebekka". Mein Auge ist zu sehr an die classischen Werke der Alten gewöhnt, um daran Vergnügen finden zu können; für mich bleiben alle diese Bilder meisterhaft ausgeführte Almanachstücke; ich finde weder Styl noch unbefangene Wahrheit. Denke an Rafael einerseits und Rembrandt andrerseits: welche Schönheit und Charakteristik, welche kernhafte Natürlichkeit! Hier aber, welche hohle, affectirte Eleganz! Wahr ist's, er ist besser als Andere seinesgleichen, und darum auch in seiner Art zu achten; doch hoch kann ich dergleichen nicht stellen. Vielleicht bin ich auch zu einseitig, vielleicht erkenne ich auch zu wenig den tiefen Geist, der in der Kunst unseres Jahrhunderts wohnt; aber, aufrichtig, mir gefällt er nicht.

Nun lebe wohl, grüße mir alle Freunde und bleibe wie bisher mein aufrichtiger und treuer Freund wie ich der Deine C. Rahl.

Kiel, den 8. Sept. 1845

Mein theurer Freund!

Deine Vorwürfe über mein langes Schweigen verdiene ich nicht. Meinen nur mangelhaften Reisebericht habe ich wahrlich nicht aus Caprice, sondern aus weit traurigeren Ursachen so neutral eingerichtet; denn seit ein gewisser Orden wieder in der Welt zu spuken anfängt, hat man alle Ursache, sich in Acht zu nehmen. Ihr könnt euch wahrlich bei eurem Zustande der Presse gar keine Idee davon machen, wie weit diese geheimnissvolle Macht wieder reicht. Ich hätte euch sonst noch gar viel schreiben können, allein es ist nicht rathsam. Was die Bestellung anbelangt, so ist es eine Wiederholung meiner „Ersten Christen in den Katakomben". Lieber Freund, du würdest mir sehr Unrecht thun, wenn du je glauben könntest, daß ich gegen meine Landsleute oder noch mehr gegen meine Freunde in übler Laune wäre; bei Gott, das verdiene ich nicht; es thut mir vielmehr leid, daß ich euch und mir nicht dienen kann, daß ich mich gezwungen sehe, es anderswo zu versuchen, denn es ist gewiß ein stolzeres Gefühl, sich als Theil einer großen, bewunderten Nation zu fühlen, als sich überall in trauriger Bescheidenheit zum Schweigen verurtheilt zu sehen, während Andere sich des Ihrigen rühmen. Ist das, was du mir schreibst, oder vielleicht die Uebertragung des Stadtbrunnens an Schwanthaler, des Kaisermonumentes an Marchesi eine Ursache, sich der Seinen zu freuen? Unser Zustand ist ein traumwacher,

KARL STEMOLAK SUSANNE
Frühjahr-Ausstellung des Wiener Hagenbundes

JAKUB OBROVSKY FRÜHLINGSLANDSCHAFT MIT STAFFAGE

Frühjahr-Ausstellung des Wiener Hagenbundes

VIKTOR STRETTI SITZENDE DAME

Frühjahr-Ausstellung des Wiener Hagenbundes

ein thatenloser, weil er ohne begeisterte Idee ist; so lange wir so gut wie nichts thun und denken, als was erlaubt ist, thut anderwärts Jeder, was nicht verboten ist — ein sehr großer Unterschied.

Ich habe mir allerorts viele Freunde gemacht und alle mögliche Aufmerksamkeit eingeerntet; jeden Tag drei bis vier Einladungen zu Tische und zu Promenaden, Abendgesellschaften, und bin meistens der Held des Tages gewesen; außerdem habe ich hundert Louisd'or in der Tasche und hoffe, binnen wenig Wochen noch andere hundert dazu zu stecken. Hier tritt nun eben ein Comité zusammen, um von mir ein großes Bild für die schleswigholsteinischen Stände malen zu lassen, 15 Fuß lang und 10 Fuß hoch. Der Gegenstand ist, wie Herzog Adolf von Holstein die angebotene Krone ablehnt und seinen Neffen Christian dazu empfiehlt. Ob es gelingen wird, kann man noch nicht wissen, in wenig Wochen wird es sich entscheiden. Von lauter Diners, Soupers und Champagner bin ich so dick geworden, daß mir alle Kleider zu eng geworden sind. Nun steht noch etwas in Aussicht, allein dies kann ich euch vor der Hand noch nicht schreiben.

Ich reise hier bald von Hamburg nach Kiel, Nöhr zum Statthalter oder Föhr zum Könige von Dänemark, nach Sonderburg zum Baron Plessen oder Falkenberg zum Baron Bloome etc. kurz, durch das ganze Land wie ein Inspections-Officier und esse und trinke gut und köpfe die Menschen. Grüße mir meine gute Mutter fleißig und ich bitte dich, stehe ihr bei. Du und der gute Wittmann, ihr seid ihre besten Stützen, vielleicht wird bald Alles anders. Lebe wohl, alter und wirklich ehrlicher Freund, und sei glücklich mit deiner ganzen Familie; ich will vorwärts streben durch die ganze Welt, durch Leiden und Freuden zum endlichen Nichts, unserem gemeinschaftlichen Ziele.

Dein ewig aufrichtiger Freund C. Rahl

Hamburg, den 28. October 1845

Mein lieber alter Freund!

Uebermorgen verlasse ich Hamburg, nachdem ich noch bei einem furchtbaren Sturme auf der Ostsee nach Kopenhagen fuhr, wo ich die Königin malen sollte, welches aber, einiger Hindernisse wegen, nicht geschah. Dies zu erzählen wären aber zwei Bogen Papier nöthig. (Hofintriguen mit einem Worte.) Ich malte bis jetzt den Herzog und die Herzogin von Augustenburg, den Prinzen-Statthalter von Schleswig-Holstein, Barons Plessen, Baronessen Blom's, Etatsrath Falk, Prf. Christiansen von Kiel und einige obscure Männer zu großer Bewunderung. Auch hat man die Absicht (bis jetzt noch nicht realisiert), für den Ständesaal von Itzehoe ein historisches Bild malen zu lassen für 1200 Scudi. Meine „Christenverfolgung“ hat hier viel Beifall gefunden; nun geht's nach Frankfurt, Brüssel, Paris, Rom. Besagten verkleideten Jesuiten fand ich auch in Leipzig als Bäckergesellen mit einer Menge Briefe; er wurde entdeckt und arretirt. Die weitere Folge weiß ich nicht mehr; er hatte viele Briefe von Pater Wosham und wollte gegen

AUGUST ROTH — BADENDES MÄDCHEN
Frühjahr-Ausstellung des Wiener Hagenbundes

ANTON NOWAK — KRUMMAU IN BÖHMEN

Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

Ronge das Volk in Aufruhr hetzen. Es ist so weit mit dieser Storia gekommen, daß die sächsische Ständeversammlung ein eigenes Gesetz und Schutz gegen diese Umtriebe verlangt. In Oesterreich hört man nichts davon, weil alle Zeitungen verboten sind, und die Augsburger über Alles dergleichen schweigt, um nicht verboten zu werden. Es geht wirklich ganz ernst her, wie du wohl aus der Leipziger Geschichte sehen kannst, und wird noch ärger kommen; nach Oesterreich dürfen keine Handwerksbursche mehr von Preußen, Sachsen etc. Du hast sehr Unrecht, mir Vorwürfe zu machen, daß ich meine Landsleute nicht liebe und achte, ich thue auch wahrhaftig im Auslande Alles zu ihrer Ehre, was meine schwachen Kräfte vermögen; allein, daß ihr Vorurtheile habt, würdet ihr erst dann sehen, wenn ihr euch ein wenig anderwärts bewegt habt. Die fürchterliche Vormundschaft, in der wir auferzogen werden, gewöhnt uns daran, ehe daß wir's merken, und die Besten, unter die ich dich von jeher gerechnet habe, sind sehr indifferent gegen alles dieses. Nimm mir's nicht übel; aber soll ich dein Freund sein, so muß ich mich auch darüber erklären dürfen. Grüße mir vielmals deine Frau, ich freue mich herzlich, daß sie glücklich davonkam. (Knabe oder Mädchen?)

Dein alter aufrichtiger Freund C. Rahl

Frankfurt, den 6. November 1845

Mein lieber Freund!

Endlich habe ich den Norden verlassen; ich habe mir viele Freunde und auch eine Geliebte erworben, obgleich ich nicht der Verliebte bin. Wegen der Ständebilder ist die Sache vorderhand noch sehr zweifelhaft. Ich bin im Ganzen zufrieden; wäre ich nur zwei Monate früher gekommen, so hätte ich das doppelte Geld gemacht. Ich habe fünf Porträts zurückgelassen, weil ich sonst den Winter in Rom verloren hätte, welches mir unmöglich ist. Die kurzen Tage, das trübe Wetter macht, daß man zuletzt bei weitem weniger rasch zum Ziele gelangt und die Lange-

WALTER SIEGMUND HAMPEL VERGÄNGLICHKEIT
Frühjahr-Ausstellung des Wiener Hagenbundes

weile auf den Rittergütern und das ewige Hin- und Herreisen auf schlechten Wegen in Nässe und Nebel satt bekommt. Ein andermal geh ich gleich hin und bleibe bei euch, wenn ich dort fertig bin.

Ein schönes Mädchen von zwanzig Jahren und Besitzerin einer Million hat sich ganz in mich vernarrt; aber du kannst dir wohl vorstellen, welcher Jammer für die Eltern, ein Millionär und ein Maler ohne Titel und Orden! Ich bitte dich, schweige darüber, nächstens hörst du mehr davon.

Von Hamburg ging ich nach Hannover, wo ich den Minister und einige Künstler kannte. Ich blieb einen Tag und ging nach Kassel. Hier ist eine schöne Sammlung von Gemälden, amüsirte mich bei dem Baron v. Malzburg auf seinem Schlosse, wo ich einen ganz bedeutenden Hieb von Champagner zum großen Jubel der Gesellschaft erhielt, und nun bin ich hier in Frankfurt endlich wieder unter Künstlern, und hoffe ich, auf einige Zeit diese Geschichten vom Hals zu haben. Die vielen Bekannten in jeder Stadt, welche ich habe, und die famose Aufnahme allenthalben, könnten Einen zuletzt ganz toll machen; übrigens verdoppelt es den Genuß. Denn wahrlich, wenn man so zum Thore hineinfährt und ganz fremd ist, Niemanden seine Empfindungen und Gedanken mittheilen kann, so ist es wirklich sehr trostlos; ganz etwas Anderes, fidele Kerls und alte Bekannte zu finden, das ist Würze des Lebens!

Hier in Frankfurt ist nun ein wahrer Zusammenfluß von Künstlern aus ganz Deutschland. Hier sind Wiener (Schwind und Steinle), Münchener, Düsseldorfer, aber keine Berliner, und zwar vor Allem Leute, welche zu den Besten gehören, und es hat mich wahrlich von Herzen erfreut, zu sehen, daß hier die

KARL HUCK — DER KRIEG

Frühjahr-Ausstellung des Wiener Hagenbundes

Wiener die Besten sind. In ganz Deutschland und Italien gibt es keinen Kerl, der besser componiren könnte wie Schwind; es ist ein Reichtum der Ideen, eine Wahrheit und Schönheit in Allem, was er macht, daß Alles, was die Anderen machen, trockene, kalte Waare ist. Eine Composition zu einem Transparent, „Goethe's Geburt", wie Rafael so schön und doch gar nicht wie Rafael, der „Rhein" mit seinen Nebenflüssen und Städten, der „Sängerstreit" (verändert) — lauter herrliche Sachen. Die Kaiserporträts von Wienern, worunter Danhauser als Maler der Beste von Allen ist, gehören mit Ausnahme der von Ender zu den Besten, die da sind. Welch „Friedrich Barbarossa" von Lessing! Vollständiger Stallknecht und Tropf. Ich kann nur einen Vergleich der Koryphäen Deutschlands anstellen, und zwar sehr unparteiisch. Das Resultat ist nach meiner Ueberzeugung, daß die Wiener eigentlich die besten Talente besitzen. Schwind, Danhauser, Steinle und Amerling werden in ihrer Art von Keinem übertroffen, ja ich behaupte, es gibt keine solchen unter den Andern; allein, welche Beschäftigung wird ihnen in einem Reiche von 38 Millionen! — Müssen in einer Stadt wie Frankfurt froh sein, ein Unterkommen zu finden. Wenn man nur das Viertel bei uns täte, wie in Bayern oder Preußen, es entständen ganz andere Sachen; allein wie Blei liegt's auf uns, daß wir weder leben noch sterben.

Meine Skizzen und zwei Porträts, die ich hier gemalt habe, haben große Bewunderung eingeerntet, auch könnte ich gleich Arbeit genug haben, wenn ich hier bliebe. Wie steht es denn mit unseren Angelegenheiten?

Soeben habe ich eine Komposition „Das Leben Karl's des Großen“ von Rethel gesehen, es wird in 14 Gemälden, 40 Fuß breit und 70 Fuß hoch, in den Kaisersaal zu Aachen für den König von Preußen gemalt. Steinle wird für denselben ein „Jüngstes Gericht“ für den neuen Dom malen. Veit malt eine „Himmelfahrt der Maria“ wahrhaftig dreimal schlechter wie die meine, für 10000 Taler etc.

Lebe wohl, es ist genug. Meine Reise reut mich ganz und gar nicht und wird mir gewiß vom größten Nutzen in Zukunft sein.

Ein neues Abenteuer mit einer Baronesse, das nächstemal mehr, wird sehr lustig. Die Jesuiten haben hier zu Eisenbahn-Speculationen 100 Millionen Francs hergeschickt, ausgemachte Thatsache.

Paris, 27. Jänner 1846

Mein lieber Freund!

Ich bin nun beinahe sechs Wochen in Paris und habe es von allen Seiten studirt, habe Leiden und Freuden, Liebe und Politik, Kunst und Natur mit aller Anstrengung und Aufopferung durchgemacht, und nun gibt es nichts mehr, was ich fürchten oder hoffen könnte. Die Erfahrung und eigene Anschauung ist Goldes werth. Die Stadt ist von einer Größe und Ausdehnung, daß man beinahe nicht im Stande ist, sie zu übersehen. Hier hört jeder Rest von kleinstädtischem Wesen auf. Niemand bekümmert sich um des Andern Thun und Treiben; von Polizei, obgleich es gewiß genug gibt, siehst du nichts; du brauchst keinen Aufenthaltsschein, brauchst dich nirgends zu repräsentiren oder legitimiren, wohnst und thust, wo es und was dir gefällt. Alle öffentlichen Sammlungen und dergleichen kannst du sehen, täglich, ohne Erlaubnis von irgend einer Seite, auch sprechen, was dir einfällt. Bei allen öffentlichen Anstellungen ist deine moralische Aufführung oder Religion ganz egal; es gibt keinen Studenten in Paris, der nicht mit einer Maitresse zusammen wohnte. Sie gehen auf Bälle mit ihnen und tanzen ganz verfluchte Tänze, ohne daß dies den mindesten Einfluß auf ihre Studien hätte. Du magst hier thun und treiben, was du willst, es wird Niemand danach fragen. An Kunstschätzen ist ein großer Reichthum vorhanden, nur durch das ganze Louvre durchzugehen, ohne still zu halten, hast du beinahe eine Stunde nöthig. Herrliche Werke aller Zeiten, schöne antike Statuen, herrliche Gemälde Italiens, der schönste Paul Veronese, den ich noch gesehen habe (ich mache mir eine Skizze davon). Von neueren Malern im Palais Luxembourg sehr viele verdienstliche Werke, in allen eine gewisse Virtuosität, wie an den belgischen Bildern, nur oft noch besser, doch auch viel schwächere. Delaroche hat oft sehr gute Griffe gemacht, wenn nicht im Colorit, doch in der Auffassung. Das Museum von Versailles zählt 1200 neue historische Gemälde; man muß gestehen, das ist doch großartig für fünfzehn Jahre Regierung. Leider, obwohl viele einzelne Bilder sehr gut sind, so ist doch gar zu wenig Plan in Anlegung des Ganzen.

Die Künstler, namentlich die deutschen, sind kalt, verschlossen und neidisch, und der größere Theil lebt von lauter Bildchen von etwas lorettenmäßigem Anstrich, nur die bedeutenderen haben einen solideren Charakter. Wie viel Waden und versteckte Reize du hier gemalt und in Natur zu sehen bekommst, ist wirklich merkwürdig. Was mit Frauen-

FERDINAND MICHL JAHRMARKT IN EGER
Frühjahr-Ausstellung des Wiener Hagenbundes

zimmern hier für Commerz getrieben wird, ist zu merkwürdig, als daß es nicht einige Zeilen kosten sollte. Ich habe mir nun vorgenommen, es recht kennen zu lernen, und es ist mir auch so ziemlich gelungen; ich habe eine ganze Menge Spectakel durchgemacht, war in Diebskneipen — — kurz, es gibt nichts, was ich nicht kenne. Das Geld hiezu habe ich auch beinahe ganz hier geholt von Porträts; allein jetzt sehne ich mich so nach meinem lieben göttlichen Rom, wie ein Fisch nach Wasser. Ich muß das Porträt des Grafen Apponyi malen, und der läßt so lange zappeln, bis ich endlich zum Ziele komme, daß ich verzweifeln möchte. Nun gut, Alles geht und kommt und Geduld siegt, aber ich leide sehr durch ihren Mangel.

F. A. HARTA FEBRUARSONNE
Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

Ich habe gearbeitet im Louvre, die „Grablegung" und „Christus in Emaus" nach Tizian, die „Hochzeit von Kanaan" von Veronese göttlich gemalt, und zwei Rubens habe ich copirt. Hier ist eben Ausstellung von den besten Sachen der besten Maler Frankreichs. Vernet, Delaroche, Ingres, Cogniet, Ary Schäffer, Robert, Decamps, Gericault, Diaz, Briare, Prudhon. Wenige, aber ausgesuchte Sachen, von Vernet „Rebekka" und „Thamar und Juda", eklig gemalt wie ein Dosendeckel; von Delaroche „Richelieu" sehr ausgeführt, aber etwas porcellanartig, der „Herzog von Guise", er war sehr schön. Ingres gilt für den besten, obwohl er am wenigsten kann. Schäffer nähert sich unserer Schule, ist aber sehr sentimental und ohne eigentliche Kraft. Cogniet-Tintoretto malt seine todte Tochter, sehr viel Ausdruck. Die Breite und Keckheit des Vortrages, die plastische Modellirung und die, wenn auch etwas schwere Farbe, ist sehr viel tüchtiger als die sentimentale und dilettantenmäßige Art der Deutschen; dafür haben unsere Leute (die besten nämlich) mehr Erfindung und Styl.

Dem Dichter Herwegh, welchen ich hier malte, gefiel ich sehr, wie ich überhaupt mit meiner Manier, zu malen, den Franzosen weit näher stehe, wie meinen Landsleuten, welches ich auch in Rom immer bemerkte. Lebe wohl; natürlich, hoffe ich, wirst du meinen Brief nur theilweise und wenigen Leuten mittheilen.

Lebe wohl, ich wünsche, daß es dir und den Deinigen wohl gehen möge, und bin wie immer dein treuer Freund C. Rahl

(Der Schluß folgt)

LEIPZIGER JAHRESAUSSTELLUNG 1911
IN VERBINDUNG MIT DEM DEUTSCHEN KÜNSTLERBUND

Daß eine Stadt wie Leipzig, in deren Mauern eine so große Zahl von bedeutenden Künstlern lebt, wie: Geheimer Hofrat Prof. Dr. SEFFNER, Prof. SELIGER, Prof. BRUNO HÉROUX, Prof. HUGO STEINER-Prag, Geheimer Hofrat Prof. Dr. MAX KLINGER usw., bisher noch keine ständige Kunstausstellung hatte, die seinem sonstigen Rufe der Rührigkeit und Regsamkeit entspricht, mußte man lebhaft bedauern. Diesen Uebelstand hat der Maler SCHULZE-ROSE erkannt und arbeitet seit zwei Jahren mit Ausdauer und Energie an der Schaffung einer Jahresausstellung für Leipzig. Die Raumverhältnisse sind ja vorläufig noch mangelhaft, aber man rechnet damit, daß die Stadt das Vertrauen der auswärtigen Künstler damit lohnt, daß sie sich zur Erbauung einer würdigen Ausstellungshalle entschließt. Im vorigen Jahre wurde von der Ausstellungsleitung eine allgemeine Einladung erlassen; diesmal erging die Aufforderung zur Beteiligung im besonderen an den Deutschen Künstlerbund, der diese Liebenswürdigkeit durch reichste Beschickung quittierte.

Den Hauptsaal beherrscht CORINTH mit seinen zwei großen Figurenbildern „Schmiede des Vulkan" und „Harem". Das letztere, in der Komposition das gelungenere, zeigt die eminente Souveränität in der Fleischmalung, die Corinth in den letzten Jahren erreicht hat. Und trotzdem hält sich HABERMANNS

weiblicher Akt gut daneben und beansprucht sein besonderes Interesse. SLEVOGT ist mit einem feinen Mädchenporträt da, KALCKREUTH mit einem vornehm-schlichten, ein kleinwenig zu sauber gemalten Jungenporträt. Eine kleine Buchenwaldlandschaft von TRÜBNER aus den siebziger Jahren ist prachtvoll. Sein Gigantenkampf ist von jeder Ausstellung her bekannt. LUDWIG VON HOFMANN bewegt sich weiter auf seiner abwärtsführenden Bahn. Ich konstatiere das nicht ohne Bedauern. Aehnliche Gefühle beschleichen einen vor HANS OLDES Bildern. Das Liliencron-Porträt ist als Ganzes doch ein schwaches Bild. Im übrigen ist das Porträt gut vertreten. Besonders hervorheben möchte ich hierbei noch: KARL HAIDER mit dem ausgezeichneten Konterfei seiner Gattin, HERMANN GRÖBER mit dem Bildnis des Grafen B., KARL WOHLRAB mit dem Porträt eines alten Herrn, JOHANNSEN, MEYER-BUCHWALD, AGNES VON BÜLOW, FRITZ RHEIN, der in diesem Jahre mit dem Villa-Romana-Preis ausgezeichnet wurde, ROBERT STERL und K. VON KARDORFF.

Von HANS THOMA tauchen immer wieder neue Kostbarkeiten auf. „Goldene Wolken" gehört zum Schönsten und Tiefsten, was die Ausstellung birgt, und man freut sich, daß dadurch die Zweifel, die einen vor einzelnen Bildern von Thoma beschleichen, zu Schanden werden. SCHRAMM-ZITTAU lernen wir in seiner „Heimkehr" wieder von einer neuen und interessanten Seite kennen. MAX LIEBERMANN zeigt zwei seiner lebendigen Strandlandschaften. Die große „Isartallandschaft" von RICHARD PIETZSCH ist bis auf die oberste, etwas liederliche Wolkenpartie, außerordentlich fein und zeigt schon mehr wie seine früheren Bilder ein Eingehen auf den Rhythmus der Linie. Sein anderes Bild „Zuckerschuppen" finde ich direkt schlecht. LEO PUTZ „Studie zum Bildnis" ist malerisch wundervoll. BROCKHUSEN geht auf seinem eingeschlagenen Weg weiter, „Baumgartenbruck" ist ein Bild stärksten Ausdrucks. Ich würde gerne noch über eine Reihe guter Bilder, wie die von BUCHWALD-ZINNWALD, GERBIG, OPPLER, PANKOK, PETER BAYER, FEICKS und vielen anderen etwas sagen, aber innerhalb des mir disponiblen Raumes ist es leider nicht möglich.

Die Graphik ist nicht reichlich vertreten, aber gut. Hierbei seien hervorgehoben einige Radierungen und Holzschnitte von BOSSERT, von BÜRCK, die vier Blätter zu den „Kronprätendenten" von KOLB, zwei Holzschnitte von SOLLTMANN und eine Radierung „Liebespaar" von LEISTNER. Den Mittelpunkt bildet der neueste Kupferstich von OTTO GREINER „Natur".

Die Plastik ist meistenteils so ungenügend plaziert, daß man nur schwer zu einem reinen Genuß dieser Werke kommt. Ein paar Werke sind gut aufgestellt, die übrigen sind als Lückenbüßer verwandt. Von KLINGER gefällt mir die Bronze „Porträt Steinbach" am besten. Die Bronze-Maske Wilhelm Trübners von B. ELKAN ist außerordentlich lebendig erfaßt und sehr fein in der Behandlung. Erwähnt seien noch: HERMANN HAHN mit einer ausgezeichneten Marmorbüste, SELMAR WERNER, A. MOLITOR, VON HUGO, FR. KLIMSCH, F. PFEIFER, KARL SEFFNER, KUNZSCH, STUCKENBRUCK, HEINRICH u. a.

Den Villa-Romana-Preis für Plastik hat LUDWIG CAUER-Berlin erhalten auf sein Werk: „Speerträger."

G-S.

JOSEF STOITZNER — SCHLOSS LAUDON. WEIDLINGAU

Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

HUGO BAAR ABENDFRIEDE

Frühjahr-Ausstellung des Wiener Hagenbundes

VON AUSSTELLUNGEN

BONN. Im *Städtischen Museum* wurde die Jahresausstellung Bonner Künstler eröffnet. Es sind einige neue Mitglieder gewonnen, die, gebürtig aus Bonn, in diesen Kreis zu gehören scheinen, dem sie zur Zierde gereichen. Abgesehen von diesen einzelnen, und wenn wir der ganzen Veranstaltung auch mit dem höchsten Wohlwollen und aller nur statthaften Nachsicht gegenübertreten, — da es sich ja doch um künstlerisches Neuland handelt — will uns gleichwohl die ganze „Kunstausstellung" wie eine Sammlung von Schülerarbeiten und Dilettantenkunst erscheinen. Es ist schon kein gutes Zeichen für ein neuzeitliches Unternehmen, wenn die süßlichen Kitschmalereien von M. NONNENBRUCH gleich in mehreren Exemplaren, und nicht ohne obligaten seelenvollen Augenaufschlag, verzapft werden; es ist auch kein Verdienst, wenn ein Neu-Französling, wie der übrigens nicht unbegabte A. MACKE die modernsten, modischen Stilkünste vertreten soll. Bemerkenswerter ist uns der in Bonn sehr beliebte E. OELIDEN, der eine interessante nächtliche Straße mit Laternenbeleuchtung ausgestellt hat. Viele Namen zu nennen, von all diesen sich hier zeigenden Malern und Maldamen, hat kaum Zweck. Aber mit Auszeichnung seien zwei Namen genannt, deren Träger die Bonner Ausstellung auf wirklich künstlerisches Niveau stellen: einmal H. REIFFERSCHEID, weniger noch wegen seiner delikat gemalten, aber allmählich doch etwas allzu gleichförmigen Interieurs, vielmehr wegen seiner auch in neuen Motiven und Stimmungen stets reizvollen, auch technisch interessanten Landschafts-Radierungen. Endlich, und ganz besonders, wäre des in München lebenden HEINRICH BRÜNE zu gedenken, der zwei wundervoll gemalte weibliche Akte und dazu ein koloristisch und in der Charaktererfassung prächtiges Herrenbildnis gab.

FORTLAGE

KÖLN. Im *Kunstverein* wurde eine Kollektion der sogenannten *„Freien Gruppe"*, gezeigt, die mehrere an verschiedenen Orten Deutschlands lebende Künstler, — man weiß nicht durch welches Band — vereinigt. Der Vorsitzende der Gruppe, H. REIFFERSCHEID (Honnef) war mit seinen bekannten, delikat gemalten Interieurs vertreten, dazu mit einer größeren Anzahl seiner ausgezeichneten Landschafts-Radierungen. Von den übrigen Werken interessierten vielleicht am meisten die leise manierierten Landschaften von E. STEPPES (München), und unter den Arbeiten MOHRBUTTERS (Hamburg) fiel eine „Mutter mit Kind" im Stile Carrières auf. Auch die Interieurs mit Figuren von I. TEICHMANN (Frankfurt) seien ob ihres koloristischen Geschmacks und ihres leichten heiteren Stimmungsgehaltes genannt. — Nicht zu dieser Gruppe gehörig stellten kollektiv noch aus ENGELHARDT (Artern i. Th.) und der Düsseldorfer H. LIESEGANG, letzterer eine Reihe neuerer und hellerer Landschaften, zumeist flämische und niederrheinische Motive; ferner auch der Kölner FR. ZIMMER einige sympathische Landschaften. — Danach kam die vom *„Verband deutscher Kunst-Vereine"* gewählte Wanderkollektion *Stuttgarter* Künstler zur Ausstellung, eine große, durch die Gleichförmigkeit der Motive und der schwärzlich-schmutzigen Malerei ermüdende Zahl Bilder verschiedener Autoren, unter denen auch nicht einer über seinen Nachbar hervorzuragen schien. Bieder und langweilig der eine wie der andere. Außerhalb der Gruppe wurde eine Kollektion Landschaften von E. WIETHASE (Edegem), sowie eine Sammlung burlesker Zeichnungen von P. MEINKE (Köln) gezeigt.

Bei *Schulte* sah man eine Reihe einzelner Meisterwerke von LÖFFTZ, COURBET, COTTET, THOMA, MAKART und ISRAËLS, ferner Landschaftskollektionen von OTTO LEIBER und TH. FUNK, auch Aquarelle von JOHN TERRIES (Glasgow), sowie Feder- und Bleistiftzeichnungen von P. PRÖTT (Köln); neuerdings auch wieder eine umfangreiche Sammlung von Zeichnungen der *Simplicissimus*-Künstler.

A. F.

ALFRED HOFMANN TURANDOT
Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

FRANZ WACIK — AUS DEM ZYKLUS: DIE KÖNIGSKINDER
Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

STUTTGART. *Gedächtnisausstellung zu Ehren Hermann Pleuers im Museum der bildenden Künste.* Etwa ein Jahr später und in denselben Räumen wie die unserem Otto Reiniger gewidmete Gedächtnisausstellung ist uns nun auch das sorgsam ausgewählte Lebenswerk Hermann Pleuers vorgeführt worden. Und sagen wir es von vorneherein: diese Ausstellung war für unsere Stuttgarter geradezu eine Sensation, die nicht zuletzt ihren Ausdruck in einem ganz enormen Besuche fand. Denn neben dem allgemein, ja fast allein bekannten „Eisenbahnmaler", der nicht nur diese donnernde Welt der wild daherbrausenden und dampfenden Ungeheuer mit elementarer Wucht und berauschender Phantasie in Licht und Farben geschildert, nein der auch etwas von der frohlockenden Lust des „In die Welt hinaus" und der wohligen Müdigkeit der Heimkehrenden in seine Bilder hineinzumalen verstanden hat, stand der Pleuer von 1887—1894, der Maler der „Kartenspieler", des „Doppelbildnis im Atelier", der „Badenden Mädchen", des „Gebetes", der „Liebesidylle", des „Abschied" und des „Amen" vor den erstaunten Augen seiner Mitbürger. Und diese von kraftvoller Sinnlichkeit erfüllten Werke des jungen Pleuer, dem übrigens auch ein lebendiges Mitgefühl für die sozialen Kämpfe seiner Zeit zu eigen war, haben einen tiefen Eindruck gemacht. Insbesondere sein von zartem Dämmerungsschein umwobenes „Doppelbildnis" von 1887, das weit über ein Bildnis hinaus uns mit seltsam faszinierendem Reize anzieht und das in der Glut seiner Empfindung schon in der Münchner Secession 1906, der einzigen vorhergegangenen Vorführung des Pleuerschen Lebenswerkes, die Münchner ungemein gefesselt hat. Dann das bisher ganz unbekannte „Gebet" von 1891, in seiner ungeschlachten Größe so recht ein Werk der Sturm- und Drangperiode des Naturalismus und als Bleibendes daran eine Interieurstimmung von höchster Schönheit. Auch das Bild „Amen" von 1894 mit seinem einst von Böcklin bewunderten zarten Lichtschein der brennenden Kerzen wirkte als verblüffende Neuheit und ebenso die anderen aus dem Dunkel des Privatbesitz aufgetauchten Werke. Was aber dieser Ausstellung einen ganz besonderen Reiz verlieh, das war eben die Beobachtung des Entwicklungsganges von Pleuer, dessen merkwürdige Augen in so einziger Art auf die zartesten Abstufungen von Licht und Farbe reagierten. Hier ist

eine starke koloristische Individualität ihren Weg mit ruhiger stolzer Sicherheit gegangen, hier hat wieder einmal einer der Berufensten das Licht aus der Tiefe herausgeholt und den Raum von Jahr zu Jahr mit einem immer prächtigeren Glanze der Farben erleuchtet. Das Licht, das nun zunächst mit zauberischem Schein auf seinen Bildern erglänzte, war das silbern schimmernde Licht des Mondes und unsere Ausstellung hat von solchen Mondnachtstimmungen ganz herrliche Proben gezeigt, unter denen der Ausblick aus einem Fenster wohl die schönste war. Was dann die letzten zwölf Jahre seines Lebens und seiner Kunst brachten, seine bald von Licht und Sonne durchglühten, bald von Schnee und Regen durchschauerten Szenen aus der Welt der Eisenbahnen und Maschinenhallen, so darf von ihnen wohl das Wort Maupassants gelten von den Dingen, denen man eine neue Bedeutung abgewinnen muß. Pleuer, der große Stimmungsmaler, hat uns hier, wie der französische Dichter verlangt, durch die Schilderung des Alltäglichen in Erstaunen versetzt und derselbe „einseitige", Pleuer hat zwischen diesen Arbeiten eine große, von Tizianscher Farbenglut erfüllte „Heilige Nacht", und ein in seiner Charakteristik und Malerei des Raumes ganz einziges Bildnis geschaffen. Ueber diesen Mann sind die Akten noch nicht geschlossen.

H. T.

NEUE KUNSTLITERATUR

Haendcke, Berthold. Kunstanalysen aus neunzehn Jahrhunderten. 2. verb. und verm. Auflage. Gebunden 10 M. Verlag von George Westermann in Braunschweig.

Haendckes Buch ist — nach des Autors eigener Mitteilung — aus der Erkenntnis hervorgegangen, daß viele Laien, vor ein Kunstwerk gestellt, trotz eines genügenden allgemeinen kunsthistorischen Wissens, nicht imstande sind, die Absichten, die den Künstler bei Schaffung seines Werkes beseelten, auch nur annähernd zu interpretieren. Die Fähigkeit, ein Architekturwerk, eine Statue, ein Gemälde zu analysieren, will Haendcke durch Vorbild und Beispiel bei seinen Lesern erwecken. Die Exempel, die er für diesen Zweck ausgewählt hat, verteilen sich über neunzehn Jahrhunderte, von der altchristlichen Basilika bis zum modernen Wohnhaus, von der Malerei der Katakomben bis zu Leistikow, von den Reliefs der Hildesheimer Domtüre bis zu Lederers Hamburger Bismarck-Denkmal. Die gewählten Beispiele sind zumeist sehr gut; aber es bleiben natürlich auch hier Spezialwünsche unerfüllt. Es hätte mich beispielsweise besonders erfreut, Analysen Goyas, Van Goghs, Leibls, Uhdes, des Hans von Marées zu finden, da gerade sie dem Kunstanalytiker besonders saftigen Stoff abgeben müßten. Hält man sich indessen an das, was da ist, so kann man das Buch unbedingt empfehlen. Es stehen ausgezeichnete Anmerkungen darin, und zwar sowohl hinsichtlich der alten wie der modernen Kunst; Sätze, die auch aus ihrem Zusammenhang gelöst werden können, und dann in aphoristischer Prägnanz als Kunstwahrheiten allgemeiner Art ihre Geltung behalten.

Michel, André. Histoire de l'art. Tome IV: La Renaissance. Première partie. Brosch. 15 Fr. Librairie Armand Colin, Paris.

Michels „Geschichte der Kunst", ein sehr breites und üppig angelegtes Werk, ist nun beim 7. Halbband angelangt, der die Anfänge der Renaissance, die Frührenaissance, das Quattrocento und das Cinquecento bis auf Michelangelo behandelt. Michel hat auch bei diesem Bande (wie bei den früheren hier schon besprochenen) einen Stab bewährter Fachleute um sich versammelt, unter denen er seinen Stoff aufteilte. Marcel Reymond spricht über die Architektur der Renaissance, Jean de Foville über die Medaillenkunst, Andre Pératé über die Malerei des ausgehenden Quattrocento und des frühen Cinquecento, er behandelt also Lionardo, Signorelli, Pinturicchio, Raffael und die Venezianer, deren Geschichte über die Bellini hinaus bis zum Tode Tizians betrachtet wird. Michel selbst hat einen geistvollen Essay über die Plastik der Renaissance beigesteuert. — Bei solchen Werken liegt indessen mehr als auf dem Text auf dem Abbildungsmaterial der Nachdruck. Dieses ist sehr reich und bringt auch manche weniger häufig gesehene Arbeit, sofern sie charakteristisch ist.

FRANZ BARWIK KÄMPFENDER STEINBOCK
Frühjahr-Ausstellung des Wiener Hagenbundes

Redaktionsschluß: 20. Mai 1911 Ausgabe: 8. Juni 1911
Herausgeber: F. SCHWARTZ. Für die Redaktion verantwortlich: P. KIRCHGRABER. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G. Sämtlich in München

Mit Genehmigung des Kunstverlages H. O. Miethke in Wien

FERDINAND HODLER
ENTZÜCKTES WEIB

GERHARD MARCKS LÖWE

XXII. Ausstellung der Berliner Secession

DIE XXII. AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION

Von JOHANNES SIEVERS

Seitdem Liebermann das Präsidium der Berliner Secession niederlegte, gab einzig die winterliche Schwarz-Weiß-Ausstellung dem neuen Vorstand Gelegenheit, mit einer Veranstaltung vor das Publikum zu treten, die bei allem verdienten Interesse nur die Aufmerksamkeit eines engeren Kreises zu erregen vermochte. So kann man mit Recht die jetzige Sommerausstellung als die erste Tat des neuen Regimes unter Corinths Leitung ansprechen. Um es vorweg zu nehmen: die Secession kann mit dem Ergebnis zufrieden sein, zufrieden auch mit dem Beifall, der ihr zuteil wurde.

Der Erfolg einer einzelnen Persönlichkeit ist zur festen Grundlage des Gesamterfolges geworden: eine Kollektivausstellung von Werken MAX SLEVOGTS bildet den bewunderten und gefeierten Mittelpunkt des Ganzen. Solange der Künstler dem Vorstand angehörte, hat er von einer Sonderausstellung nichts wissen wollen, dies mag mit dazu beigetragen haben, daß Fernstehenden ein lückenloses Bild seiner Kunst solange vorenthalten wurde: in der Tat gewinnt ein Künstler von Slevogts Rang erst jetzt die volle Anerkennung und das freudige Verständnis, das ihm gebührt. Auch die Widerwilligsten müssen sich vor der souveränen Kraft, die seinen Bildnissen innewohnt, beugen. Ich wüßte auf dem Felde der internationalen Kunst außer Liebermann und Rodin, dem Bildhauer, keinen zu nennen, der mit solcher mühelosen Beherrschung seiner Mittel ein großes Kunstwerk und zugleich ein tiefeindringliches psychologisches Dokument, frei von nichtiger Aeußerlichkeit hinzustellen vermöchte. Unter den Porträts, die wir sehen, ragt das Bildnis eines Jägers hervor, dessen sehnig-wuchtige Gestalt unter dem Vorbau eines Landhauses vor einer weiten schönen Heidelandschaft prächtig zur Wirkung kommt, ferner das ausgezeichnete Porträt eines

MAX LIEBERMANN — DER BARMHERZIGE SAMARITER
XXII. Ausstellung der Berliner Secession

Herren im zottigen Automobilpelz (Abb. S. 465). Eine Sonderstellung nimmt ein Bildnis des Prinzregenten von Bayern ein, das den Fürsten ohne allen höfischen Prunk als den greisen Patriarchen zeigt, rührend wahr in seiner gütigen Einfachheit; kleinere Bilder schildern Momente aus dem privaten und dem repräsentativen Leben des Regenten. Wir sehen ihn im Kreise seiner Gäste auf der Terrasse der Amalienburg und folgen ihm an den stillen Nymphenburger Schloßteich, auf dessen Wasser im kühlen Gold des Abendlichtes Enten und Schwäne zur Fütterung dahergeschwommen kommen. Das Wohlwollen des Fürsten hat dem Künstler die Teilnahme an den Festen des Georgiritterordens ermöglicht: von der Empore der Allerheiligenhofkirche aus wohnt er dem Seelengottesdienst für die verstorbenen Ritter bei und schildert in tiefen, glühenden Farben den vollen Zusammenklang dunkler Sammetdraperien mit dem Rot-Gold der Röcke, dem Flammen der Altarkerzen und dem bunten Leuchten der Glasfenster, dann wieder stimmt er die glänzenden Farben der Prunktafel, den Schimmer der Uniformen, das Gleißen der Kronleuchter und Tafelaufsätze, die Fluten der prachtvollen blauen Ordensmäntel zu rauschenden Harmonien zusammen. Slevogts Kunst stofflicher Behandlung, sein Vermögen, die blendenden Reize eines Seidenkleides und kostbaren Schmuckes wiederzugeben, zeigt sich besonders in seinen Damenbildnissen, von denen sich hier einige schlagend gelungene Proben finden; die Abbildung des Porträts einer jungen Geigerin (S. 468) vermag wenigstens von der packend lebendigen Charakterisierungskunst eine Vorstellung zu geben. Landschaften und Blumenstücke von bewundernswerter Leichtigkeit des Arrangements, sprühend geistreich im Kolorit, runden den Eindruck, den man an dieser Stelle von Slevogts Kunst gewinnt, zu einem selten ausgeglichenen, stolzen Ganzen.

XXII. Ausstellung der Berliner Secession

KONRAD VON KARDORFF
BILDNIS MEINER FRAU

Der Erfolg, den der Präsident Corinth errungen, gibt dem des Malers Corinth nichts nach. Von echter Kraft und großzügiger, kühner Malerei sind zwei Bildnisse des Universitätsprofessors Eduard Meyer, die den Gelehrten einmal in seiner Bibliothek, das andere Mal in der Berliner Universität vor einem Fenster zeigen, durch das man auf Opernhaus und Hedwigskirche hinausblickt (Abb. S. 460). Beide sind Leihgaben der Hamburger Kunsthalle, deren Direktor Lichtwark sie für die Sammlung Hamburger Bildnisse in Auftrag gegeben hat. Dann ein großes, in Snyders' Geist gehaltenes Stilleben und ein wuchtiger Frauenakt. Auch die Gattin des Künstlers stellt unter ihrem Mädchennamen Charlotte Berend ein flottes Porträt aus, das einen jungen Maler vor seiner Staffelei darstellt. Nur drei Werke LIEBERMANNS bergen die Räume, aber doppelt interessant in der Verschiedenheit ihrer Auffassung. Ein strenges, kluges Selbstporträt, ein Bildnis des Hallenser Baumeisters Kuhnt, von behaglichem Humor durchsonnt und das formal ganz besonders bemerkenswerte Bild „Der barmherzige Samariter“ (Abb. S. 458), dessen herbe Komposition

LOVIS CORINTH — UNIVERSITÄTSPROFESSOR EDUARD MEYER ALS DEKAN

XXII. Ausstellung der Berliner Secession

THEO VON BROCKHUSEN DIE BRÜCKE VON BAUMGARTENBRÜCK
XXII. Ausstellung der Berliner Secession

im Sinne eines Hans von Marées Zeugnis für das rastlose Weiterstreben eines Künstlers ablegt, dem man wohl etwas vorschnell schon das Ende seiner Entwicklung prophezeit hatte.

Wenn man von den stärksten und nachhaltigsten Eindrücken spricht, die man auf dieser Ausstellung empfängt, darf man gewiß HODLER nicht vergessen. Einige frühe Bilder, darunter ein Knabenakt, der an Puvis erinnert, sind wichtig zum Verständnis der Grundlagen, auf denen sich die reifen und individuell restlos ausgeprägten Leistungen von heute aufbauen, Werke, die bei aller elementaren Kraft doch bis ins Letzte mit strenger Hand gegliedert und in ihrer Leidenschaftlichkeit gebändigt sind. In dieser Beziehung kommt keines der hier vereinigten Bilder an die sitzende Frau heran, die der Künstler „Entzücktes Weib“ (Abb. geg. S. 457) benannt hat, eine Gestalt, in der sich das ausdrucksvolle Spiel der Bewegungsmotive mit dem im Kolorit vorherrschenden transluciden Violett zu einem selbst bei diesem Künstler ungewohnten starken Ganzen verbindet. Daß Hodlers Kraft durchaus nicht nur auf dekorativer Gesamtwirkung monumentaler Figuren beruht, beweisen einige in knappem Ausschnitt gefaßte Frauenköpfe von wunderbarer Innerlichkeit.

UHDES Andenken ehrt die Secession durch Vorführung einiger Werke des verstorbenen Meisters, die ganz verschiedenen Schaffensperioden angehören. Ein „Sitzendes Mädchen“ aus dem Jahre 1883, stark an Bastien-Lepage erinnernd, steht dabei in merkwürdig interessantem Gegensatz zu der „Modellpause“, die zwanzig Jahre später gemalt wurde. Dort ein Bauernmädchen im Garten am Boden sitzend, gemalt schon mit all der persönlichen, vornehmen Eindringlichkeit der späteren Zeit, aber flach und lichtlos; zwanzig Jahre darauf ist das Licht in dem Interieurbild zum ausschlaggebenden Mittel geworden, das gebrochene Licht des Atelierraumes, das über die Blondköpfe und

hellen Flügel der Engelmodelle und die goldnen Rahmen an der Wand flimmernd herüberspielt, jedes Objekt formend und plastisch rundend. Uhdes Schöpfungen erfreuen sich guter Nachbarschaft: ein paar DAUMIERS von größter Qualität, aus Berliner Privatbesitz entliehen. Eine vielfigurige Komposition, einen Zug von Flüchtlingen darstellend, die in blinder Hast, bepackt und beschwert, dahinströmen, gehört zum Bedeutendsten, was wir von Daumier dem Maler in Deutschland gesehen haben. Noch einem anderen fremden Gast ist hier ein Platz eingeräumt worden, JOZEF ISRAËLS, der ein schönes Selbstporträt von rührender Bescheidenheit des Ausdrucks gesandt hat.

Wie anregend es ist, durch ein paar, verschiedener Zeit entnommene Proben ein Licht auf die künstlerische Entwicklung einer Persönlichkeit fallen zu lassen, sieht man auch bei den Bildern TRÜBNERS. Am Anfang steht die kolossale „Andromeda" aus dem Jahre 1889, in der sich der Kolorismus und die breite, saftige Malerei des Künstlers bei aller Wucht des umfangreichen Werkes nur ganz zaghaft ankündigt. Ueber dem Ganzen liegt noch ein trockener, öliger Ton, der ein wenig an Makart denken läßt, an den man sich auch vor diesem gleichgültigen Modell erinnert fühlt.

Ueber ein nicht wesentlich anders interpretiertes „Damenbildnis" geht es zu der frisch und kraftvoll heruntergemalten „Dogge", dann stehen wir vor ein paar der köstlich sonnenüberstrahlten Uferbilder vom Starnberger See, in denen das saftige Grün der Bäume, das Leuchten und Funkeln bunter Blumen mit einer so quellenden Frische gemalt ist, wie das dem Künstler kein anderer gleichtut. Von THOMA gibt es ein liebenswürdiges, etwas zaghaftes Waldbild und einen hübschen Spätsommertag im Schwarzwald.

HERMANN HALLER FIGUR FÜR ARCHITEKTUR
XXII. Ausstellung der Berliner Secession

Aus der Schar der jüngeren Maler des Berliner Kreises ist manches Gute zu berichten. Da findet sich von ERNST OPPLER ein frisches, vielfiguriges Strandbild von der Diepper Küste (Abb. S. 471), überzeugend in der luftigen Behandlung der grauen Meeresstimmung wie in der lebensvollen Disposition der Menschenmenge, von BROCKHUSEN eine Anzahl farbenkräftiger, stark persönlicher Landschaften (Abb. S. 461), von FRITZ RHEIN neben soliden Porträts eine hübsche holländische Gracht (Abb. S. 477) und von KARDORFF ein liebenswürdiges Bildnis seiner Gattin (Abb. S. 459). BRANDENBURG interessiert mit einem malerisch wie zeichnerisch gleich gelungenen, zarten Mädchenakt vielleicht noch mehr als durch eine tiefempfundene religiöse Komposition „Der Tod Jesu". Ernst BISCHOFF-CULM bewährt in seinen heimkehrenden Arbeitern (Abb. S. 470) seine sympathische gesunde Kunst und KURT TUCH, der erfolgreiche Blumenmaler und Illustrator, hat sich mit Glück einer farbig vornehmen, dekorativen Aufgabe zugewandt, die er „Pfingstfreude" benennt (Abb. S. 464). Zwei Künstler, denen Reinhardts „Deutsches Theater" eine Reihe der feinfühligsten Inszenierungen verdankt, haben aus dieser Tätigkeit für die Bühne Anregungen für ihre Bilder geschöpft: ORLIK zeigt, von farbig geschmackvollen Stillleben abgesehen, eine in der Beleuchtung originelle „Faustprobe" (Abb. S. 473) und ERNST STERN malt den

XXII. Ausstellung der Berliner Secession

GEORG KOLBE
TANZENDE

ALBERT MARQUET PONT DE LA CONCORDE
XXII. Ausstellung der Berliner Secession

„Jungen Teppichhändler" aus Freksas allerliebster Pantomime „Sumurun", für die er auch die Ausstattung entworfen hatte (Abb. S. 472). Ein gutes Kinder-Doppelporträt stammt von SABINE LEPSIUS (Abb. S. 469), angenehm in Auffassung und Farbe, Vorzüge, die man den zwar eleganten, aber auf äußere Effekte gestimmten Bildnissen RYSSELBERGHES nicht nachsagen kann (Abb. S. 476). Mit viel weniger Routine, aber ungleich sympathischer und kraftvoller ist das Problem des Gruppenbildes von MAX BECKMANN behandelt, der seinen Menschen ein gut Stück echten Lebens mitgegeben hat (Abb. S. 473). Sehr fein trifft RÖSLER die dünne, kühle Luftstimmung in einer Frühlingslandschaft und FRITZ OSSWALD die winterliche Pracht der Berge, auch eine Rivieralandschaft von OTTO HETTNER zeichnet sich durch ihr individuelles Kolorit aus. Unter den Stillebenmalern fallen BREYERS kultivierte Arbeiten neben den Blumenstükken MOSSONS und CURT HERRMANNS auf. ULRICH HÜBNER ist mit guten Hamburger Hafenbildern, sein Bruder HEINRICH mit einigen seiner vornehmen Interieurs vertreten. Der Zeichner JULIUS PASCIN bekundet in mehreren Mädchenbildern ein beachtenswertes malerisches Können, THOMAS THEODOR HEINE erfreut wie gewöhnlich durch witzige Porträts und landschaftliche Motive.

Eine besondere Note gewinnt die Ausstellung durch eine Gruppe junger französischer Künstler, die sogen. „Expressionisten", die in ihren Arbeiten neue, von den Idealen des Impressionismus abweichende Wege einzuschlagen versuchen. Manches Wirre und Unreife ist unter diesen Bildern, aber auch viel Gutes, das, getragen von dem traditionellen koloristischen Geschmack des Franzosen, ernsthafte Beachtung verdient. Genannt sei etwa der farbig äußerst reizvolle „Pont de la Concorde" von ALBERT MARQUET (Abb. S. 464) oder das unter blühenden Bäumen ausruhende Mädchen von HENRI MANGUIN. Auch PABLO PICASSO, für dessen aus Flächen zusammengesetzte Gestalten

KURT TUCH PFINGSTFREUDE
XXII. Ausstellung der Berliner Secession

so mancher kein Verständnis aufbringen konnte, wird hier besonders mit dem streng komponierten Bildchen „Mutter und Kind“ Freunde finden. Ein Künstler wie JEAN PUY wirkt vor allem durch sein ungemein glückliches Kolorit (Abb. S. 472).

In der Plastik läßt sich durchgehends eine gesunde Tendenz zur Vereinfachung der Formen, zur Unterdrückung alles Nebensächlichen feststellen, diese Grundanschauung spricht sich in erfreulicher Weise bei einer Reihe jüngerer Bildhauer aus. KOLBES „Tanzende“ scheint mir in ihrer bei aller Beweglichkeit plastisch aufs Sicherste gebundenen Form zu den gelungensten Arbeiten dieses Künstlers zu zählen (Abb. S. 463), auch BARLACH hat kaum zuvor ein so eindrucksvolles Werk geschaffen, wie die „Sorgende Frau“ (Abb. S. 479). Streng und edel wirkt HALLERS „Figur für Architektur“ (Abb. S. 462), bis ins Letzte von innen heraus gearbeitet erscheint RICHARD SCHEIBES vornehme Frauenbüste (Abb. S. 467). Ein Bronzekopf stammt von FRITZ BEHN (Abb. S. 478), eine große „Eva“ (Abb. S. 475) von ALEXANDER OPPLER, einen scharf geschnittenen Männerkopf sandte ERICH WILD aus Rom. Unter den Tierplastiken zählt GAULS „Ente“ (Abb. S. 466) nicht zu den gelungensten Arbeiten des Künstlers, während der „Löwe“ von dem jungen Bildhauer GERHARD MARCKS ein erfreuliches Zeugnis für die Fortsetzung Gaulscher Tradition ablegt (Abb. S. 457). Unter den Holzplastiken ist LANGERS feine „Madonna“ und KOGANS etwas ungelenkes „Kniendes Mädchen“ nicht zu vergessen. Eine monumentale, formenschöne „Schlummernde“ schuf RICHARD ENGELMANN, eine Gierkebüste, nicht gerade stark im Ausdruck, und ein elegantes Damenbildnis in Marmor FRITZ KLIMSCH (Abb. S. 474), der diesmal einen größeren Erfolg erzielt hat. Als freundlichen Beschluß nennen wir THOMAS THEODOR HEINES altbekannten köstlichen „Teufel“, dem sich ein höchst amüsanter, in Zinn gegossener „Engel“ ebenbürtig zugesellt hat.

MAX SLEVOGT BILDNIS DES HERRN O. H.
XXII. Ausstellung der Berliner Secession

GEDANKEN ÜBER KUNST

. . . . . . Man sollte die Kunstwerke nicht benennen. Da haben Sie recht, der Titel ist überflüssig und ist eine Konzession an das Publikum. Aber hätte ich von meiner ›Nacht‹ behauptet, sie ist eine Schwarzweiß-Studie, so hätten sich Esel gefunden, welche festgestellt hätten, dem sei nicht so, sie fänden auch andere Farben darin. — Bei den Literaten, da mögen die Kritiker nach Ideen suchen, da mögen sie Jagd auf Intentionen machen. Der wahre Künstler hat keine und kennt keine. Man gebe sich doch nur einmal Rechenschaft von dem, was wir sehen. Meine so unverstandene ›Nacht‹ ist doch außerordentlich einfach! Wäre ich ein unbeteiligter Beschauer, so würde ich mich vor allen Dingen fragen: ›Was sehe ich?‹ Ich sehe acht Figuren, von denen vier je zu zweien, zwei einzeln liegen und eine im Zentrum, und auf dieser kniet eine andere. Das sehe ich, das ist da, und gerade das wollte ich malen, so gut ich es konnte, nicht mehr und nicht weniger. Ich bediene mich des Kataloges beim Bilderbetrachten nur gelegentlich, um da, wenn ich es nicht weiß, den Namen des Künstlers in Erfahrung zu bringen. Ich suche nie zu verstehen, sondern versuche zu sehen, und das ist mir noch immer gelungen. Sehen heißt verstehen . . . . .

Hodler

*

Nichts können ist noch lange keine neue Richtung! Böcklin

*

Die Richtung ist nur das äußere Gewand eines Künstlers; steckt ein Kerl dahinter, so ist die Richtung gut; auch in der Kunst macht der Rock nicht den Mann.

Liebermann

BRIEFE VON CARL RAHL AUS DEN JAHREN 1844—1850

(Schluß)

Rom (undatirt, aber Mai 1846)

Lieber Freund!

Nach vielem Umherirren bin ich endlich wieder in dem schönen Rom angelangt, und das Thun und Treiben einer ganzen Welt summt mir noch im Kopfe herum. Dennoch suche ich so viel wie möglich zu arbeiten und habe nun meinen großen „Manfred" angefangen; bis Ende des Jahres hoffe ich ihn fertig zu haben. Wenn ich mir Alles überlege, so ist außer Rom doch Paris der schönste Aufenthalt, auch Gelegenheit zu wirken, daselbst mehr als irgendwo; bei uns aber ist es eigentlich am schwächsten bestellt nach Proportion, das ist gewiß. Für die höhere, ernste Kunst ist es aber überall nicht weit her, in Paris aber die meiste Beschäftigung. Was nun das Graner Altarbild anbelangt, so habe ich gehört, daß der Architekt an einen Künstler hier in Rom geschrieben hat, daß Grigolota das Bild von Tizian für 1000 fl. CM. copirte. Da also meine Skizze ohne weiteren Zweck in Wien herumstehen würde, so wollte ich dich bitten, wenn du mir selbe durch den Courier schikken wolltest, und namentlich den Kopf der Grazie, weil ich sonst eine schlechte Figur mache, indem der Eigenthümer hier ist und ihn haben will, da er nächstens fortgeht.

In einigen Tagen habe ich ein kleineres Bild fertig: „Arion, von Nereïden umgeben", welches den Künstlern sehr gefällt; ich hätte es gerne nach Wien geschickt, allein bei den schlechten Aussichten zum Verkaufe mag ich den Transport nicht daran wagen, besonders da ich es hoffentlich in ein paar Tagen verkauft haben werde. Wie geht dir's und den Deinen, lieber Freund? Ich erinnere mich noch oft mit Freude an die freundlichen Stunden in eurem Hause und alle die Sorgfalt und Freundschaft, und freue mich von Herzen, einen aufrichtigen Freund zu finden, wenn ich einst nach vielen Stürmen wieder in mein Land zurückkehren werde, und da ich das Glück, eine Familie zu besitzen, aufgeben muß, wenigstens die Freude genießen kann, in deiner als Glied zu leben.

Wenn es möglich wäre, von Jamek eine neue Tracht Farben zu haben, so wäre mir dies sehr lieb, besonders Dunkelocker, 11 Blasen und sechs Dutzend ordinäre Pinsel, so wie wir immer hatten, von mittlerer Größe, wie sie bundweise zusammengebunden sind, ein Dutzend größere. Ich weiß im Augenblicke nicht, wie ich dir das Geld dafür schicken soll; doch finde ich öfter Banknoten, und die will ich dir dann in einen Brief legen. Ich bitte, sei nicht ungehalten, daß ich dir so viel Mühe mache, ich weiß, du hast etwas mehr zu thun, allein Noth bricht Eisen.

Dein aufrichtiger
Freund C. Rahl

AUGUST GAUL — ENTE

Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin

Rom, den 25. Mai 1847

Lieber Freund!

Ich danke dir vielmals für deine freundschaftlichen Bemühungen mit dem Firnissen und deine Nachrichten über die verschiedenen Urtheile, und freue mich über deinen Beifall, da ich dich zu gut kenne, um befürchten zu müssen, es wäre dir nicht ernst damit. Dein Tadel wegen des Dunkels beruht auf Ansichten, und da ich die meinigen durch zehnjähriges Studium der Alten auf ein sehr verschiedenes Feld versetzt habe, als auf dem ihr euch befindet, die ihr euch unaufhörlich in der Gegenwart bewegt, so werden wir mündlich uns verständigen. Was den Beifall des Publicums anbelangt, so ist mir nicht sehr viel daran gelegen, halte es aber für einen bedenklichen Irrthum, es in Unkenntnis des Gegenstandes zu suchen, denn die Sache bedarf ja nicht des Lesens, sondern blos des Sehens. Der Name ist ja gleichgiltig, die Handlung menschlich und lebendig, die Costüme sind mannichfaltig und gewiß so schön, als es nur welche gibt, und wenn Amerling's „Rebekka" gefiel, so war wohl die „Rebekka" nicht schuld daran oder die „Orientalin", weil man ihre interessanten Biographien kannte, sondern weil sie so ganz den englischen Kalenderstichen ähnlich sahen und ebenso süß und zart waren, wie die Damen selbst, die sie ansehen. Glaube mir, hätte ich meine Sarazeninnen mit so niedlichen Köpfchen, Händchen und artigen Kinderchen gemalt, wie Schrotzberg, hübsch weiße Gesichtchen, so würde Niemand fragen, was sie vorstellen, da sie auch wirklich durch alle Geschichtskenntnis doch um keinen Schritt ihre Bekanntschaft vergrößern würden, denn außer von „König Manfred" selbst wird Niemand als der Commandant genannt, und so hälfe die genaueste Geschichte zu nichts mehr, als was sie auch ohne selbe wissen und vor sich sehen. Hätten sie Kunstsinn und Geschmack, so würden sie die Gestalten als solche betrachten und sich darüber mit Interesse zum Guten oder Schlechten aussprechen, denn der Gegenstand sind Menschen auf allen Bildern; die Leute fragen selten viel, wie oder wann, wenn es sympathisch auf ihr Gefühl wirkt, so erfreuen sie sich, wo nicht, so lassen sie es laufen. Auch ist ein Künstlerruhm, der durch das Pikante des Gegenstandes erreicht wird, mir ganz geringschätzig; es könnte leicht irgend ein scandalöser Zeitungsartikel, ganz roh gemalt, über „Die Schule von Athen" den Sieg erhalten. Nein, die Kunst ist nicht der Gegenstand, sondern die Darstellung, wodurch sie zu etwas wird. Sollte es mir gelungen sein, auf eine klare und feurige Weise mit gewaltigen Gestalten meinen Gegenstand auszusprechen, mit der Glut der Farben und der Harmonie, wie sie aus den alten Venetianern noch hervorleuchten, und sei es auch mit manchen Fehlern, ich wäre zufrieden, und zwar sehr viel mehr, als wenn ich der Mode Gipfel erstiegen hätte. Da ich gar kein Mittel anwendete, mich bei Landsleuten beliebt zu machen, oder ihren Vorurtheilen und Wünschen zu entsprechen, so habe ich kein Recht, ihren Beifall zu verlangen, sondern muss mich

RICHARD SCHEIBE BILDNISBÜSTE
XXII. Ausstellung der Berliner Secession

XXII. Ausstellung der Berliner Secession

MAX SLEVOGT
DAMENBILDNIS

XXII. Ausstellung der Berliner Secession

SABINE LEPSIUS
DOROTHEA UND RICHARD W.

ERNST BISCHOFF-CULM VON DER ARBEIT

XXII. Ausstellung der Berliner Secession

da 1. die Kiste, 2. die Rolle, 3. das Abspannen, 4. Einpacken, 5. auf die Dogana schaffen, 6. Besichtigungsgebühr, 7. nach dem Spediteur bringen, 8. Emballiren, dann erst das Wägen und endlich der Transport zu berechnen sind. Bei dem ersten „Manfred" hat es ungefähr 70 fl. CM. ausgemacht; allein da die Last und Größe nur die Hälfte betrug, so könnte es an 150 fl. CM. mindestens kommen. Das Accordiren ist eine unmögliche Sache, da der Tischler, Einpacker und Spediteur einander gegenseitig in die Hand arbeiten und Einen immer schändlich betrügen. Accordirt man die Last, welches man gewöhnlich thut, so macht der Tischler die Kiste und Zugehör noch einmal so schwer, das Einpacken wird doppelt gerechnet, und zuletzt theilen sie den Betrag mit dem Spediteur, oder aus Malice packen sie, daß Alles zu Schanden geht, die Kiste bricht, und tausend Chicanen, kurz, es ist, um sich

auf die Künstler berufen. Vorgestern erhielt ich vom Rheinischen Kunstverein die Aufforderung, ihm mein Bild zu schicken; sie wollten bei der Regierung einkommen und die Unkosten bezahlen. Ich hoffe, daß man es bewilligen wird, wenn es gar nichts kostet? Ich kann vor 3 Wochen auf keinen Fall kommen, denn ich habe zu viel zu thun und muß die Bilder für Berlin fertig machen, ehe ich komme.

Lebe wohl, lieber Freund, bald sehen wir uns wieder. Bis dahin dein aufrichtiger Freund C. Rahl

München,
31. Jänner 1850

Lieber Freund!

Ich danke dir vielmals für deine Mittheilungen und beantworte dir in Kürze sogleich, was ich weiß.

Eine bestimmte Summe von dem „Manfred" kann ich durchaus nicht angeben,

HANS MEID SIMSON UND DELILA

XXII. Ausstellung der Berliner Secession

ERNST OPPLER

STRANDLEBEN IN DIEPPE

XXII. Ausstellung der Berliner Secession

ERNST STERN SUMURUN
XXII. Ausstellung der Berliner Secession

im Verhältnisse zu Anderen dort doch großen Anstrengungen bis jetzt erreicht habe, ich hätte dort die mindeste Aussicht? Bedenke das Schicksal meines letzten Bildes; glaubst du, ich wolle andere machen, oder auch, ich könnte es? Etwas Höheres zu erstreben, dazu bin ich jeden Tag bemüht; aber rückwärts mit Absicht gehen, die Beschränktheit und Unwissenheit des Pöbels in der Kunst, das kann ich nicht aushalten. Ich habe keinen Künstler in Wien, der etwas Verwandtes und Homogenes wollte; soll ich, wie 1849, mich zum Gespötte der Pollack's, Amerling's Ranftels machen, als ein verrücktes Genie herumlaufen und bemitleidet werden, wenn ich nichts verkaufe, und die Bewunderung jedem Plunder zollen, um nicht in den Ruf des Neides zu kommen, um Stimmen betteln gehen, um 300 Gulden Gehalt zu erbetteln? Freund, das ist unmöglich. Nachdem ich hier Jahr und Tag gekämpft und ohne Wanken meine Ansichten vertheidigt, nachdem der Hass und Künstler- wie Brotneid, nebst politischen und ultramontanen Leidenschaften Alles gethan haben, um mich zu unterdrücken, so müssten mir diese Künstler ein kleines Bild selbst abkaufen, weil, wie sie öffentlich selbst sagten, zu Tode zu ärgern. Uebrigens kostet, wie ich glaube, bei so einer großen Kiste der Centner 6 Scudi wenigstens, da er bei keiner von hier nach München schon 15 fl. CM. gerechnet wird, wo es doch um einen Tag wenigstens näher ist. Was das Zweite anbelangt, so schreibe mir doch, ob es große Eile hat, sonst würde ich es noch ein paar Monate abwarten, bis ich nach Italien gehe, da käme ich doch wahrscheinlich selbst nach Wien. Feuchtersleben hat mir das Geld angetragen und gesagt, ich würde nie weiter darüber molestirt werden. Was Schwind's Aeußerungen betrifft, so ist dies, was man auf diplomatisch ein Mißverständnis nennt; denn ich gehe gar nicht mit ihm um und habe blos als Anspielung auf seine Person gesagt, man könnte zuletzt die Lust zur Freiheit verlieren, wenn man sieht, daß die Menschen eine förmliche Leidenschaft zur Knechtschaft und Kriecherei haben. Du weißt, ich habe meine Ansichten nicht im Jahre 1848 angenommen und begrabe sie auch nicht 1850. Du räthst mir, in Wien meinen Aufenthalt zu wählen. Lieber Freund, für wen soll ich dort malen und auf was hoffen? Glaubst du, nach dem, was ich mit meinen

JEAN PUY VENUS
XXII. Ausstellung der Berliner Secession

FRITZ MACKENSEN
BILDNIS

MAX BECKMANN GESELLSCHAFT

XXII. Ausstellung der Berliner Secession

EMIL ORLIK FAUSTPROBE BEI REINHARDT

XXII. Ausstellung der Berliner Secession

FRITZ KLIMSCH ⸙ BILDNISBÜSTE FRAU NELLY HERZ
XXII. Ausstellung der Berliner Secession

das Publicum anfange, so zu werden, daß es von einem solchen Künstler nichts ankaufe. Du kannst dir denken, was ich zu arbeiten habe. Meine Absicht ist, nach Rom zurückzukehren und wieder Genrestücke zu malen, bis eine glücklichere Gelegenheit kommt oder wahrscheinlich auch nicht kommt. Gelingt mir's schlechter Zeitumstände halber nicht mehr, so gehe ich nach Amerika, es müßt denn wider mein Erwarten in Wien etwas möglich werden, welches ich sehr bezweifle. Uebrigens habe ich gewiß mehr Freunde, wenn ich abwesend bin, als wenn ich dort wäre. Wenn du mir etwas zu wirken weißt, thue es, ich wäre sehr zufrieden, einen tüchtigen Wirkungskreis zu erstreben; allein mich selbst aufgeben werde ich nie, und als ICH in Wien leben und wirken!

Dein Freund stets C. Rahl

Nachschrift. Uebrigens äußere dich über Schwind's Brief gar nicht, man muß froh sein, für einen Lumpen zu gelten, ohne einen spielen zu müssen.

München, den 17. Mai 1850

Bester Freund!

Das Project, nach Wien zu gehen, ist eine Sache, zu der ich mich noch immer nicht entschließen kann; ich werde euch besuchen und dann überlegen, was sich thun läßt, wenn ich das Terrain recognoscirt habe. Ich lebte zwar sehr gerne mit meinen Freunden, aber Wien hat mir noch nie Glück gebracht, und ich bin abergläubisch dagegen, und jetzt dieses Pfaffenregiment und all die Nazarener in der Glorie, ich glaube kaum, daß ich was auszurichten vermag. Ich bin sehr melancholisch; Alles, was ich seit vielen Jahren mit Anstrengung erlernt habe, nützt nichts, weil es weder dem Genius der Zeit, noch den Wünschen der Künstler gefällt, und da nur Rom für solches Gegen-den-Strom-Schwimmen ein

Ort war, so fühle ich mich unbehaglich wie ein Mensch, dem man die Haut abziehen und an die frische Luft bringen würde. Ich studire jetzt die Landschaftsmalerei, denn mit der geht es doch noch am besten, mit Figuren ist gar nichts anzufangen. Ich möchte gerne eine Reise als Porträtmaler machen, aber mir fehlt die Friseurgabe, mich den Leuten einzuschmeicheln. Wie geht es dir? Schreibe mir bald und lebe bis dahin recht wohl. Viele Grüße an die Deinen; besser aber, du sagst auch diesen nichts vom Inhalte dieses Briefes. Lebe wohl, und ich bitte dich, antworte sogleich.

Dein aufrichtiger Freund C. Rahl

AUSSTELLUNG DES DÜSSELDORFER SONDERBUNDES

Seit zwei Jahren hat Düsseldorf wenn nicht eine Secession, so doch ein aus sieben Mitgliedern bestehendes Secessiönchen, das sich „*Sonderbund*" nennt. „Es gilt, den lange verlorenen Zusammenhang mit dem lebendigen Kunstwillen unserer Zeit wiederzugewinnen; es gilt, die Probleme der Gegenwartskunst durch Ausstellung von Werken konsequent moderner Art in Düsseldorf verständlich zu machen und miterleben zu lassen." So heißt es in dem Programm. Kein Zweifel, daß vor einem Dezennium ein solcher Sonderbund bei zweckmäßiger Organisation anregend und fördernd auf das hiesige Kunstleben hätte wirken können. Heute haben bereits zu viele tüchtige Künstler bei uns mit jenen modernen Problemen Fühlung genommen, als daß jener kleinen Gruppe das Recht eines exklusiven Auftretens zugestanden werden könnte. Da sie richtig empfinden, daß das Gewicht ihres eigenen künstlerischen Schaffens, wenigstens quantitativ, zu leicht ist, so haben sie gleichzeitig die Propaganda für jene französische „Neukunst" übernommen, wie sie den Parisern im Salon des Indépendants alljährlich Anlaß zu herzerfrischender Heiterkeit bietet, die die Mitglieder des Sonderbundes aber bitter ernst nehmen. Sehen sie doch darin „die höchstentwickelten Stilformen unserer Zeit, an welche alle deutschen Meister, die ernsten künstlerischen Verantwortungsgefühls fähig sind, den Anschluß zu suchen haben". Und so servieren sie uns denn auch in ihrer soeben eröffneten dritten Ausstellung eine reichliche Auswahl jener famosen Expressionisten, der BRAQUE, CAMOIN, DERAIN, VAN DONGEN, OTHON FRIESZ, GUÉRIN, FLAMINCK, PICASSO u. a., wie sie von den bekannten Pariser Kunsthandlungen für die deutschen Snobs auf Vorrat gehalten werden. War es im vorigen Jahre noch allenfalls interessant, die Bekanntschaft mit diesen sonderbaren Verächtern jedes positiven Könnens und mit ihren stammelnden Bemühungen um einen neuen künstlerischen Ausdruck zu machen, so wird eine wiederholte Massenvorführung dieser Excentrik-Clowns — von 147 Nummern des Katalogs kommen 101 auf die Franzosen — doch ärgerlich oder mindestens ennuyant. Es verschlägt dabei nichts, daß unter der Fülle des unfreiwillig Komischen auch ein Dutzend beachtenswerter Sachen sich befinden. So eine leicht getönte, sehr charakteristische Landschaftszeichnung sowie ein Aquarell mit Schnittern von VAN GOGH, letzteres aus dem Jahre 1884; sodann einige ganz lustige, wenn auch wahrlich nicht bedeutende Blätter von SIGNAC, sowie namentlich ein aus der Sammlung Pellerin stammendes Aquarell MANETS, „La Femme au Tub", das bei einer Größe von rund 40 : 40 cm denn allerdings auch den stattlichen Preis von 24000 Francs aufweist. Vier weitere Zeichnungen Manets besitzen keinerlei für den Künstler charakteristische Note. — Von den Künstlern des Sonderbundes selber sind zum Teil recht tüchtige Beiträge geliefert. A. DEUSSER malt eine Schiffbrücke über dem Rhein in kühlen, fein differenzierten Tönen, welche trotz aller Abbreviaturen und Weglassungen dem Motiv den Schein der

ALEXANDER OPPLER — EVA
XXII. Ausstellung der Berliner Secession

vollen Realität geben. Seine „Ansicht des Kölner Doms“ ist etwas trocken, und in seinen beiden starkbewegten großen Kürassierbildern ist er bei seinem Bemühen, die Wirkung des grellen Sonnenlichts herauszubringen, nicht über interessante Untermalungen von wenig delikater koloristischer Wirkung hinausgekommen. M. CLARENBACH erweist sich wieder als der recht geschickte Nachempfinder, als den wir ihn schon lange kennen. Keines seiner Bilder, von denen ein „Blick auf das Bergstädtchen Montabaur“ das beste ist, bedeutet einen Fortschritt über seine bisherigen Leistungen hinaus. Interessant in der Technik und von ungewöhnlichem Reiz in der phantasievoll gesteigerten Koloristik sind die Landschaften W. OPHEYS. Für das tüchtige Können WILHELM SCHMURRS spricht mehr ein delikat durchgeführter weiblicher Studienkopf als seine zwar im Ton sehr feinen, durch die immer wiederkehrende einförmige Rhythmik der Linienführung allmählich aber langweilig werdenden Bauernbilder. Die beiden Brüder OTTO und ALFRED SOHN-RETHEL sind durch zwei Motive aus den Abruzzen und eine Szene aus dem Luxemburggarten anständig vertreten. Die stärkste Persönlichkeit in der kleinen Gruppe ist der treffliche JULIUS BRETZ. An ihm ist die vom Sonderbund so warm protegierte „Französische Neukunst“ spurlos vorübergegangen. Er ist der einzige, vor dessen in der Technik etwas tüfteligen, im Empfinden aber echt deutschen Bildern man den Eindruck hat, daß seine Malweise das Ergebnis einer inneren künstlerischen Notwendigkeit ist. Max Liebermann scheint von der ihm im vorigen Jahre übertragenen Ehrenmitgliedschaft der Gruppe nicht sehr gerührt zu sein; er stellt nicht im Sonderbund, vielmehr in ziemlich ostentativer Weise im großen Kunstpalast aus.

G. HOWE

DIE AUSSTELLUNG DER FREIEN VEREINIGUNG DARMSTÄDTER KÜNSTLER

Die *„Freie Vereinigung Darmstädter Künstler“* hat in diesem Jahre in dem Ausstellungsgebäude auf der Mathildenhöhe ihre erste Ausstellung größeren Stiles veranstaltet, indem sie vorwiegend Werke westdeutscher rheinischer Künstler vereinigte. Durch die starke Beteiligung der Hessen (im weitesten Sinne des Wortes) hat die Ausstellung ihre individuelle Note erhalten. Der Gesamteindruck ist ein äußerst buntscheckiger; es gibt nichts von überwältigender Größe und Vollkommenheit der Gestaltung. Die Gruppe der heute in Darmstadt lebenden Künstler ist mit die schwächste. Anspruchslose Landschaften von BADER, GETROST und ZERNIN vermögen ebensowenig zu fesseln wie die unreifen Werke von C. KEMPIN. Sympathischer sind einige Landschaften von BEYER und GG. ALTHEIM. R. HÖLSCHER neigt mit seinen tief und ernst empfundenen, etwas schwerblütigen Bauernfiguren und seiner bunten Farbigkeit schon mehr zu der Gruppe hessischer Künstler, die sich früher um C. BANTZER scharten. Von diesem und seinen Trabanten THIELMANN, BEITHAN und EIMER sind eindrucksvolle Werke zu sehen. UBBELOHDE ist wie SCHMOLL VON EISENWERTH in seinen Landschaften etwas allzu farblos und verblasen. Als alter einheimischer Gast ist LUDWIG VON HOFMANN mit einer besonders reichen Kollektion erschienen, die man leider unterlassen hat, in einem besonderen Raume insgesamt vorzuführen. Seine jüngsten Arbeiten sind von einer sprühenden Farbigkeit; besonders die „Ekstase“ ist hierfür ein charakteristisches Beispiel. Ein anderer Hesse, EUGEN BRACHT, ist mit verschiedenen, sauber gemalten Landschaften vertreten, die sich von Werken seiner früheren Periode nicht unvorteilhaft abheben. — Der übrige Inhalt der Ausstellung wird durch Werke vorwiegend süddeutscher Künstler gegeben. Den einheitlichsten und stärksten Eindruck macht hier die Trübnerschule. TRÜBNER selbst ist mit dem breit und locker gemalten „Nachtwächter in Erbach“ und einem schönen „Gartenzaun“ vertreten, ALICE TRÜBNER zeigt flott und sicher gemalte Stillleben. Von seinen Schülern fallen am stärksten auf ARTHUR GRIMM (Säckingen und Selbstporträt), HANS SPRUNG (Selbstporträt), GOEBEL und WALLISCHECK (Landschaften). Das sichere technische Können, sowie die leichte und breite Pinselführung zeichnet alle diese Schüler Trübners aus. Ein anderer

THEO VON RYSSELBERGHE ⚭ BILDNIS VON FRAU HANNA WOLFF
XXII. Ausstellung der Berliner Secession

XXII. Ausstellung der Berliner Secession

FRITZ RHEIN
ALTE GRACHT IN HOLLAND

FRITZ BEHN NEGER
XXII. Ausstellung der Berliner Secession

jüngerer Karlsruher, H. BRASCH, erfreut durch ein gut charakterisiertes und frisch gemaltes Damenporträt. Die ältere Karlsruher Generation ist mit Werken ihrer bekannten Art vertreten. HANS THOMA, der Altmeister, zeigt einige seiner mythologischen Szenen, sowie rein und poetisch empfundene Märchenlandschaften. CONZ und VOLKMANNS in hellen Farben gehaltene Landschaften, DILLS silbrig gestimmter Pappelwald und HELLWAGS etwas kahle englische Landschaften bieten kaum etwas Neues. Aus Mannheim fällt wiederum TH. SCHINDLER auf, dessen „Bauer“ in Baden-Baden ja eine der erfreulichsten Erscheinungen der dortigen Ausstellung ist. In Darmstadt zeigt er eine in hellen und frischen Farben gehaltene Landschaft, sowie ein Figurenbild „Diesseits“. Die Bewegungsprobleme zweier am Boden sitzender Akte sind in höchst persönlicher Weise gelöst und zeigen eine hohe, an Hodler gemahnende Auffassung. Aus Stuttgart sind HAUG, FEHR, FAURE mit Werken gekommen. Der Vertreter der jüngeren Generation, H. BRÜHLMANN, setzt sich in einem Stilleben und Akt mit Cézannes Kunst auseinander. Die Münchener Scholle wird durch wenige Bilder ihrer Hauptvertreter: ERLER, MÜNZER, PÜTTNER, GEORGI u. a. gekennzeichnet. Auch einige Schweizer Meister sind vertreten: WIDMANN (Starenflug), WÜRTENBERGER (Knechtekammer), COLOMBI (Aarelandschaft), OTTILIE RÖDERSTEIN (Dekoratives Wandbild) — alle von Hodlers frischer Farbigkeit und großer Formenanschauung wohltuend beeinflußt. Landschaften von MEYER-BASEL, THOMANN und H. B. WIELAND, sowie Stilleben von MARXER repräsentieren die in München lebenden Schweizer. Einiges fällt aus der bunten Menge des Dargebotenen noch als beachtenswert auf: NUSSBAUMS (Frankfurt) frisch und derb gemalte Landschaften, J. GOOSSENS „Teestunde“, HAUEISENS neueste (von van Gogh beeinflußte) Landschaften. In der graphischen Abteilung erregen PREETORIUS' Illustrationen und PETER HALMS meisterliche Radierungen das Hauptinteresse. Frappierend durch die sehr eigenartige Behandlungsweise sind die Zeichnungen und Radierungen eines jungen, jetzt in Dresden lebenden Mainzers, J. WEINHEIMER. Ein eigenes Kabinett in dem von Olbrich entworfenen Zimmer hat der Münchener Zeichner HEINRICH KLEY erhalten. Eine Auswahl schottischer und englischer Aquarelle vermag in keiner Weise zu interessieren. Die plastische Abteilung enthält gute Werke von B. HOETGER, JOBST und ELKAN, sowie einen Kolossalkopf Michelangelos von H. VOLZ. Die gesamte Ausstellung zählt wiederum 665 Nummern. Anselm Feuerbach charakterisiert einmal den Zustand treffend mit den Worten: „Unsere Ausstellungen sind krankhafte Beruhigungsanstalten, in welchen die Quantität für die fehlende Qualität entschädigen soll.“

WILLY F. STORCK

DIE GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG

Von Jahr zu Jahr gestaltet sich die Aufgabe schwieriger, eine derartig umfangreiche Ausstellung auf einen leidlichen Qualitätsdurchschnitt zu bringen, immer größer werden die Anstrengungen der Veranstalter, wenigstens mit einigen Sonderunternehmungen Interesse zu erwecken. So gibt es diesesmal eine kleine Ausstellung Berlinischer Kunst aus den Jahren 1830—1850, mehrere Räume mit modernen Porzellanen und eine recht umfangreiche Architekturabteilung.

Der Kern der Ausstellung, die moderne Gemälde- und Skulpturenschau, ist aber auch von einer Dürftigkeit, die solche Nebenveranstaltungen zur Notwendigkeit macht. Unter den rund 2500 Nummern der Hauptausstellung findet sich nur verschwindend wenig, das wirklich den Anspruch darauf hat, als vollgültiges Kunstwerk angesehen zu werden, betrüblich ist es auf jeden Fall, daß es nicht einmal Deutsche, sondern wieder die bösen Ausländer sind, deren Säle wenigstens einen geschlossenen, charaktervollen Eindruck machen. Ich meine die jungen Schweizer, die trotz des erdrückenden Einflusses, den Hodler auf ihr gesamtes Schaffen ausübt, doch frisch und tapfer neuen Problemen nachgehen. ERNEST BIÉLER, TRAUGOTT SENN, RAPHY DALLÈVES, EDMOND BILLE u. a. m., die heute noch allzufest auf das Vorbild des Meisters eingeschworen sind, werden hoffentlich genug Eigenes besitzen, um sich zu tüchtigen, individuellen Leistungen durchzuschlagen. Ein reifes Werk, höchst modern in seinem an Cézanne gebildeten Kolorit ist FRITZ BURGERS frisches Porträt des Dr. Klutmann oder das Stilleben desselben Künstlers. CARLO BÖCKLIN, der die toskanische Landschaft besonders gern im Nebeldunst malt, FRITZ WIDMANN, CHARLES PALMIÉ, SIGISMUND RIGHINI, PAUL PERRELET, sie alle sind mit tüchtigen und oft originell gesehenen Arbeiten vertreten. Sogar die neueste französische Kunst, die der „Expressionisten“, macht sich in den Bildern eines ALEXANDRE BLANCHET oder GEORGES DE TRAZ bemerkbar. Nachbarn der Schweizer sind auch auf dieser Aus-

stellung die Elsaß-Lothringer, die weniger kühn und revolutionär wie die Schweizer, durch die Einfachheit und Anspruchslosigkeit ihrer Werke erfreuen. MATHIS, SCHNEIDER, BEECKE haben hübsche Porträts, CAMMISSAR und DAUBNER nette Landschaften und Städtebilder gemalt. Die STEINHAUSEN-Kollektion gibt mit etwa 60 Werken einen guten Begriff von dem Schaffen dieses Malers, dessen stark innerlicher Art man mehr Sympathie entgegenzubringen vermag als seinen künstlerischen Ausdrucksmitteln, denen etwas merkwürdig Trockenes anhaftet. Davon muß man freilich eines der schönen abendlichen Waldbilder und eine Reihe selten farbenfroher Landschaftsskizzen ausnehmen. Einen größeren Gegensatz wie ihn HERMANN PRELL, dem ebenfalls eine Sonderausstellung eingeräumt ist, zu Steinhausen bildet, kann man sich nicht denken. Dort alles puritanisch, keusch und vornehm, hier lautes Geschrei, äußerliche, effektvolle Mache von erschreckender Leerheit. Ihm ebenbürtig die nahe dabei versammelten Werke des Bildhauers CHRISTIAN BEHRENS, der sich mit Prell in große dekorative Aufgaben geteilt hat. Ein schlangenumringelter Kandelaber steht dort, von dem man nur fürchtet, er könnte einem im Traum erscheinen. Geschmackvoll in den matten, diskreten Farbharmonien, weniger glücklich in den nicht immer einwandfrei gelösten kompositionellen Problemen ist MAX SCHLICHTING, dem ebenfalls ein ganzer Saal zugewiesen ist. Aus der Flucht der übrigen Räume ist nur sehr wenig Gutes zu berichten, die Fülle des Gebotenen bringt überdies die Gefahr, daß hie und da ein ernsthaftes Kunstwerk dem Blick entgeht und in der Masse der umgebenden Marktware erdrückt wird. Einen riesigen Karton, einen antiken Opferzug darstellend, sandte BÖHLE, ohne damit mehr wie den Eindruck einer arg gekünstelten Komposition und mühsam zäher Malerei zu geben. Ein paar helle, bewegte Gartenbilder stammen von MAX UTH, einige Landschaften von LANGHAMMER und KALLMORGEN, pariserisch nachempfundene Berliner Stadtbilder von PAUL PAESCHKE, eine farbenstarke ungarische Bauerngruppe von FRANZ PACZKA. Außerordentlich lebendig, originell in Komposition und Kolorit sind Szenen aus dem Volksleben von dem Düsseldorfer JOSSE GOOSSENS, farbig reizvoll die Stilleben von A. VON BRANDIS und MARIE VON BROCKSHUSEN. Man ist es gewöhnt, an dieser Stelle ganz besonders gleichgültige und oberflächliche Porträtleistungen vorzufinden und wird leider wieder keines Besseren belehrt. Als etwaige Ausnahmen sind Damenporträts von CHARLES M. HORSFALL, sowie ein frisches Bildnis des Grafen S. Posadowsky-Wehner von FRITZ REUSING zu nennen.

Dem „Verband deutscher Illustratoren“ ist ein großer Saal überlassen. Schon der Name dieser Vereinigung hat etwas, das an ein industrielles Unternehmen erinnert; die Leistungen sind, von verschwindenden Ausnahmen abgesehen, wirklich auch nur Fabrikware. Etwas besser geht es mit der Graphik, wo zwar nichts Neues, aber doch manches von bewährter Hand einen gewissen Rückhalt bietet. PETER HALM, OTTO FISCHER, WALTHER ZEISING, der feinfühlige, jüngst verstorbene HEINRICH EICKMANN, mögen in Ehren genannt werden, PAUL LESCHHORN, CHARLOTTE ROLLIUS, HANS BARTHELMESS, WALTHER BUHE, WALTER KÜHNE ermutigen zu freundlichen Aussichten auf die Zukunft. Sehr amüsant sind zwei Holzschnitte von REINHOLD HOBERG nach Zeichnungen von Max Slevogt, Exlibris des Münchner Kunsthistorikers Karl Voll und seiner Gattin.

Die Plastische Abteilung bringt unter der Fülle des Unbedeutenden zwei mächtige Gipsmodelle von TUAILLON und HILDEBRAND, die in ihrer großzügigen, vornehmen Auffassung sehr bemerkenswert sind, ferner eine Viktoria-Statuette und eine Schale mit figürlichem Schaft von ERNST MORITZ GEYGER, die beide nicht auf der Höhe seiner älteren Leistungen stehen, schließlich gute Porträtbüsten von GÖTZ und BREUER, sowie einige noch etwas unklar gehaltene, aber nicht uninteressante Tierplastiken von EDMUND GOMANSKY. Glänzend sind innerhalb der Porzellanabteilung die von BARLACH modellierten Figuren und Gruppen. Auch einige jüngere Bildhauer, die auf der diesjährigen Secession ausgestellt haben, ich nenne RICHARD SCHEIBE und GERHARDT

ERNST BARLACH — SORGENDE FRAU

XXII. Ausstellung der Berliner Secession

MARCKS, haben hübsche Porzellangruppen modelliert.

In der Architekturabteilung sind als besonders erfreulich die Schöpfungen REINHOLD KIEHLS, des Stadtbaumeisters von Rixdorf, zu nennen, ferner verdient die Spezialausstellung der Arbeiten von WILHELM KREIS Interesse. Unter den vom Ministerium der öffentlichen Arbeiten gezeigten Modellen und Plänen erweisen sich gerade die mit bescheidenem Aufwand hergestellten staatlichen Gerichts- und Schulbauten als die am allermeisten gelungenen, während die umfangreichen Repräsentativ-Architekturen der Großstädte hauptsächlich unter der Ueberfülle unnötigen dekorativen Zierwerkes bedeutend abfallen.

Die vorhin kurz erwähnte retrospektive Abteilung Alt-Berliner Kunst wirkt etwas als Verlegenheitsschöpfung. Denn es sind fast ausschließlich Maler vertreten, die man auf der Jahrhundertausstellung im Jahre 1906 weitaus besser und übersichtlicher kennen lernen konnte. Am meisten interessieren hier die glänzenden Landschaftsskizzen BLECHENS und eine Anzahl prachtvoller, früher Arbeiten MENZELS. Ziemlich ungleich und von argen Geschmacklosigkeiten nicht frei sind verschiedene im Stil der dreißiger bis sechziger Jahre mit alten (aber deshalb oft doch sehr schlechten!) Möbeln eingerichtete Wohnräume. Hoffentlich gibt diese Spielerei nicht Veranlassung, in unser aus eigenen Kräften blühendes modernes Kunstgewerbe überflüssige Nachahmungen an und für sich schwacher Originale einzuführen, wie das leider jetzt wieder viel zu oft geschieht.

J. SIEVERS

PERSONAL-NACHRICHTEN

BERLIN. In der Sitzung vom 17. Mai hat die K. Akademie der Künste Professor ARTUR KAMPF einstimmig zum Präsidenten wiedergewählt. Seine Amtsperiode wird bis Oktober 1912 laufen.

FLORENZ. Der dritte Villa-Romana-Preis wurde dem Weimarer Maler HOEGER verliehen.

KARLSRUHE. HANS THOMA ist von seinem Lehramt an der hiesigen Kunstakademie, das er bekanntlich im Nebenamte bekleidete, auf 1. Oktober ds. Js. zurückgetreten, hat aber selbstverständlich seine Haupttätigkeit als Direktor der Großherzoglichen Kunsthalle beibehalten.

MÜNCHEN. Der Maler Prof. CHRISTIAN LANDENBERGER in Stuttgart hat einen Ruf an die Münchner K. Akademie der bildenden Künste erhalten.

GESTORBEN: In Karlsruhe im Alter von 65 Jahren die talentvolle Blumen- und Stillebenmalerin MARIE HESSE, die Gattin des bekannten Landschafters Georg Hesse dahier, geboren zu Erfurt 1846 und Schülerin von Prof. Hummel in Weimar; in München im Alter von 59 Jahren der Kunstmaler FERDINAND PACHER, dessen Phantasiegemälde „Braugeister", „Abschiedsgedanken im Nachtzug" seinerzeit viel beachtet wurden; in Paris im Alter von 74 Jahren der Maler JULES LEFEVRE; in Leipzig, 79 Jahre alt, der bekannte Maler und Illustrator FEDOR FLINZER, der im besonderen durch seine zahlreichen außerordentlich populär gewordenen Bilderbücher, wie auch durch seine Tierstudien zu großem Ruf gelangte.

DIE JURY DER XXII. AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION

Von links nach rechts, sitzend: Lovis Corinth (I. Vorsitzender), August Kraus (II. Vorsitzender), George Mosson, Robert Breyer; stehend: Karl Walser, Waldemar Rösler, Ernst Barlach, Hans Baluschek, Konrad von Kardorff

Redaktionsschluß: 13. Juni 1911 Ausgabe: 29. Juni 1911
Herausgeber: F. SCHWARTZ. Für die Redaktion verantwortlich: P. KIRCHGRABER. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G. Sämtlich in München

Sommer-Ausstellung der Münchner Secession

KUNST

FERDINAND DORSCH
DER BLÖDE PIERROT

RUDOLF SCHRAMM-ZITTAU — BÄUERIN AM FENSTER

Sommer-Ausstellung der Münchner Secession

DIE INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG DER MÜNCHNER SECESSION 1911

Von Georg Jacob Wolf

Der Großen in der Kunst gibt es in dieser Zeit weniger als je. Das Wort vom „goldenen Mittelweg" ist unter uns zu populär geworden. Unsere Sozialpolitik kennzeichnet die Hätschelung des Durchschnitts und der Mittelmäßigkeit. Der Entstehung von Genies ist dieses Jahrhundert nicht hold. Genies werden in Zeiten erzeugt, da scharfe Gegensätze hart aneinanderprallen. Zum Genie gehört Kampf und Kraft. Gebahnte Wege und weiche Täler haben nichts damit zu tun. Unsere Volkserziehung aber leitet auf solche Bahnen. Sie steckt jeden in eine Uniform und hat gut acht, daß sich keiner nach oben oder unten hin außerordentlich und ungewöhnlich entwickle. Unser Schulbetrieb sieht sein Ideal darin, eine Brutanstalt „schöner Talente" zu sein . . .

Die Kunst ist ein Spiegel. Nicht in jenem kulturhistorisch-illustrativen Verstand, den man diesem viel und sinnlos reproduzierten Satz einst gern unterlegte. Wessen Blick nicht an der Oberfläche haften bleibt, der muß erkennen, daß jede Kulturwelle brandend an der Insel der Kunst emporzischt. Daß in Technik, Struktur und Stimmung der Kunst zum Ausdruck kommt, was an kulturellen Fragen die Nation beschäftigt, begeistert, bedrückt. Die wieder erwachte altpreußische Tüchtigkeit, die soldatische Disziplin, der Deutschland seine nervigen Siege verdankt, spiegelt sich in Menzels Kunst. Die deutsche Neu-Renaissance fand in der leuchtenden Palette Böcklins ihre Interpretation. Ohne die Prämissen der seit einem halben Jahrhundert in hoher Blüte stehenden psychologischen Wissenschaft wäre der moderne Impressionismus undenkbar.

DIE INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG DER MÜNCHNER SECESSION 1911

Die deutsche Kunst der Gegenwart spiegelt jenes sozialpolitische Streben nach beruhigter Mittelmäßigkeit. Es gibt heute in der deutschen Kunst einen Ueberfluß an „schönen Talenten". Aber wie Einsiedler, isoliert, stehen die Seltenen, deren Wirken man mit Fug und Recht genial nennen darf. Ich weiß: die „schönen Talente" sind nicht zu unterschätzen. Denn es fehlt auch unter ihnen nicht an denen, die Ernst haben und Streben. Aber es fehlt ihnen die Außerordentlichkeit, es fehlt ihnen der Funke des Schöpfers. Diese Erscheinung ist bei der deutschen Kunst besonders hervorstechend. Bedenke ich dies, so möchte ich oft die schöpferische Leichtigkeit der germanischen Rasse in Dingen der bildenden Kunst bezweifeln. Die Germanen sind Philosophen und Musiker. Kant und Beethoven sind germanische Typen. Lionardo so gut wie Watteau kann man sich nur als Romanen denken.

* * *

In nähere Perspektive gerückt, erlebt diese Dinge jeder Kunstfreund jeden Tag in jeder Ausstellung. Auch Ausstellungen sind Spiegel. Nicht immer richtig zeigende. Aber eben doch Spiegel. Was sie spiegeln, ist die vielerwähnte Existenz der schönen Talente. Unsere Ausstellungen werden vom Niveau beherrscht; es regiert viel mehr die kompakte Masse als die Individualität. Es bleibt, verläßt man eine Ausstellung von anständigen Qualitätswerken, ein sympathischer Gesamteindruck. Selten, und nur wenn wir durch irgendwelche äußeren Umstände stark bewegt sind, ereignet es sich, daß uns ein Kunstwerk „nachläuft". Daß es so zum Erlebnis des Auges und zum Erlebnis der Seele wird, daß es immer vor uns steht, wir mögen es rufen oder nicht. Ganz anders ergeht es uns mit Werken der alten Kunst. Ein Bild von El Greco z. B. läßt einen nicht mehr los, sobald man es einmal mit seinen Blicken innig umschlungen hat. Denn es besitzt jene

CHARLES VETTER — HERKULESSAAL IN DER MÜNCHNER RESIDENZ
Sommer-Ausstellung der Münchner Secession

Sommer-Ausstellung der Münchner Secession ☙

JULIUS DIEZ
SUSANNA ☙

auf Sensationierung der Psyche beruhende Einprägsamkeit, die den meisten modernen Bildern fehlt. Diese Erkenntnis ist natürlich den Schöpfern moderner Werke nicht entgangen, und sie sannen auf Mittel zur Abwehr. Das Resultat ihres Sinnens war zumeist eine kleine Unehrlichkeit. Ein Bluff. Eine Pose. Eine Gebärde. Nur einige vermochten die Gebärde zum Kunstwerk zu erheben: Feuerbach, Marées, Hodler. Bei anderen ist trotz stärkstem technischen Können die Gebärde — Gebärde geblieben: W. v. Kaulbach, Piloty, Makart.

* * *

Ich habe hier von der internationalen Ausstellung der Münchner Secession zu sprechen und eröffne das Referat mit Glossen über Niveau und schöne Talente. Mit Recht. Denn auch diese Ausstellung ist eine Niveau-Ausstellung. Abgesehen von einzelnen Erscheinungen beherrscht auch dieses Jahr der Durchschnitt, allerdings ein sehr hoher Durchschnitt, das Ensemble. Man muß vor diesen Künstlern Respekt haben, denn sie leisten technisch sehr viel, und für die starke Schulkraft Münchens könnte ich mir gar keinen besseren Beweis wünschen als die Existenz dieser Mittelschicht, des Niveaus. Was mich indessen bedenklich stimmt, ist der Umstand, daß einzelne sich immer wieder der nämlichen Manier befleißigen, daß sie das gleiche Motiv immerzu wiederholen und quasi ihre Stammplätze an den Wänden der Secessions-Säle haben. Diese Erscheinungen überraschen besonders in Räumen, die einst von Kampf und Trotz und Auflehnung sprachen. Dazu kommt, daß die eigentlichen Größen der Secession

IVAN MEŠTROVIC — DER SCHÄFER
Sommer-Ausstellung der Münchner Secession

Sommer-Ausstellung der Münchner Secession

WILHELM LEHMBRUCK
JUNGES WEIB

JULIUS HESS — BLUMENSTILLEBEN

Sommer-Ausstellung der Münchner Secession

ihrer vorgerückten Jahre wegen stiller werden, mit nur einem oder zwei Bildern aufziehen und somit das Gesamtbild nicht wesentlich beeinflussen. In diesem Jahre spricht von den älteren Führern nur KELLER (Abb. S. 491) etwas lauter mit, aber doch nicht so, daß seine Sprache für jenen Secessionismus, der einst wie Märzsturm in die verstaubten Ateliers fuhr, zeugen kann. HABERMANN, diesmal ein wenig dekorativ, aber fein und delikat wie immer, SAMBERGER (Abb. S. 503), zuweilen leicht an die Karikatur streifend, ZÜGEL, ganz malerisch, STUCK, vornehm, repräsentativ, schwer, WINTERNITZ (Abb. S. 496), lichtumflossen. Wir kennen ihre Art. Und sie haben ihr diesesmal nichts hinzugefügt. Das ist kein Tadel. Gestandene Männer, erfolgreiche Künstler mausern sich nicht so leicht, häuten sich nicht wie die Schlangen ein paarmal im Jahr. Bei ihnen bedarf es dazu eines starken äußeren Eindrucks, eines umwälzenden inneren Erlebnisses. Aber zuweilen scheint so etwas doch möglich. Das beweist ein Häuflein von Künstlern, die an Qualität hinter den Genannten nicht weit zurückstehen, aber in wahrhaft jugendlicher Experimentierfreude an ihrer Entwicklung arbeiten und sich mit ihren neuen Arbeiten ein hübsches Stück vorwärts gebracht haben. Diese Konstatierung bezieht sich auf HANS BEAT. WIELAND, JULIUS DIEZ, ANGELO JANK, HEINRICH KNIRR, HERMANN GRÖBER, RUDOLF SCHRAMM-ZITTAU. Sie und einige „Neue“ und „Ausländer“, zu denen der echte bayerische Kunstpartikularist natürlich auch die Norddeutschen Oppler und Hübner, selbst Orlik und Landenberger zählt, geben der Ausstellung diesesmal das eigentliche Relief.

JULIUS DIEZENS starkes formales Können, verbunden mit einer aus unerschöpflichem Born quellenden grotesken Phantasie, schlug uns schon früher schnell in Bann. Auf seine Weise: Diez erschien uns als Graphiker, als Illustrator. Auf

dieser Ausstellung haben wir an einem halben Dutzend Werken seiner Hand erkennen gelernt, daß er auch Maler ist. Maler von Rasse und Originalität. Ganz hell ist seine Malerei, und sein Farbauftrag ist so zart, ist so duftig auf die Leinwand hingeschummert, daß er entfernt an Carrière gemahnt. Der Gesamteindruck eines Diezschen Gemäldes ist der eines milchigen Opals. Oder einer seltsam irisierenden orientalischen Perle. Dieses Kolorit stimmt zu den wundersamen Geschichten, die uns Diez erzählt, zu den Geschichten mit dem leicht pikanten Einschlag, der indessen nie so vordringlich verspürbar wird, daß man darüber das rein Artistische dieser Kunst vergißt (Abb. S. 483). HANS BEAT. WIELAND fährt mit gröberem Geschütz an. Man kann ihn wie Diez dekorativ nennen. Die Dekoration Diezens hat etwas von der heiter-zierlichen Art des Rokoko, bei Wieland ist mehr Gewicht und Robustität. Seine „Fahnenschwinger“ (Abb. S. 489) sind voll eines koloristischen Rhythmus. Dieser Rhythmus ist nicht graziös, sondern wuchtig, derb, rustikal. Das Bild „Viva la Grischa“ ist an kraftvoller Farbigkeit kaum zu überbieten. Da ist Leben und Bewegung. Indessen nicht mit jener quirlenden, prickelnden Leichtigkeit eines Pissarro hingemalt, die an Champagner gemahnt, sondern schwerer, lastender, schweizerisch. ANGELO JANK betritt mit seinem Selbstporträt neue Bahnen. Er reißt weite Perspektiven auf. Denn ich mag nicht glauben, daß dieses wundervoll charakteristische Werk einem momentanen Temperamentsausbruch seine Existenz verdankt. Es bedeutet eine Etappe auf Janks Entwicklungsvormarsch. Jank fand in der Bewegungsmalerei seiner militärischen und sportlichen Bilder eben doch nicht die restlose Befriedigung, die man als Künstler nötig hat. Er wollte sich einmal vor eine Aufgabe gestellt sehen, die ihm auch psychologisch zu arbeiten gibt. Bei

RUDOLF NISSL — NACKTES MÄDCHEN

Sommer-Ausstellung der Münchner Secession

TONI STADLER — GEWITTER

Sommer-Ausstellung der Münchner Secession

der er durch die Epidermis des Exterieurs vordringen muß in das Essentielle einer Persönlichkeit. Und er porträtierte sich selbst. Eine Parallele haben wir (sofern wir dieses Selbstbildnis kunsthistorisch glossieren zu müssen glauben) bei Géricault. Auch ihm genügte es nicht, immerzu Pferde und Militärstücke zu malen, obwohl er in diesem Fach der anerkannte Meister seiner Zeit war, sondern er ging von Zeit zu Zeit daran, psychologisch tief schürfende Bildnisse und Charakterköpfe zu gestalten. Vielleicht wird Jank inskünftig ein heimlicher Porträtist, wie das — in etwas anderem Sinne — HEINRICH KNIRR seit Jahren ist. Von der Meisterschaft dieses Künstlers als Porträtmaler haben nur wenige Kunstfreunde eine Ahnung. Einfach deswegen, weil er fast nie ausstellt und weil er überhaupt sehr wenig malt. Denn seine Lehrtätigkeit absorbiert fast seine ganze Arbeitskraft. Ich bedauere das außerordentlich. Ein Künstler wie Knirr müßte mehr malen. Er kann uns gar nicht genug Dokumente seiner Kunst vorweisen. Dieser Kunst, in der sich die noble Haltung der älteren Engländer, jene verhaltene Kraft und herbe Schönheit, die wir an Gainsborough bewundern und die später noch einmal in Whistler auflebte, vereinigt mit der wahrhaft gespenstischen Intensität gewisser moderner Franzosen, das Tiefste einer Menschenseele auszuschöpfen und in das Bild zu pressen. RUDOLF SCHRAMM-ZITTAU („Bäuerin am Fenster", Abb. S. 481) und HERMANN GRÖBER („Bauersfrau mit Kind", Abb. S. 499) sehe ich gleichfalls in starker günstiger Entwicklung. Beide zeigen Temperament und Können, Ernst und Willen. Und, bei Schramm-Zittau zumal, konstatiert man eine erfreuliche Fremdheit des Spezialistentums, eine wundervolle Kräfteentfaltung, ohne die Spur von Zersplitterung. Soll ich auch ALBERT WEISGERBER mit diesen Künstlern in einem Atemzug nennen? Hat er schon jene junge, wohlige Edelreife, die ich diesen sechsen nachrühmen darf? Weisgerber kann viel und ist interessant. Das lehrt auch dieses Bildnis „Der Kunsthändler",

Sommer-Ausstellung der Münchner Secession

Mit Genehmigung der Münchener „Jugend“

HANS BEATUS WIELAND
FAHNENSCHWINGER

der wie Fafner auf seinem Hort thront. Aber ich bin mir dessen nicht sicher, ob es Weisgerber mit seiner Kunst ganz ernst ist. Ob er nicht viel mehr bluffen will, als ernste ehrliche Arbeit leisten. Ein Schuß Virtuosität ist auch in diesem Bild. Aber es ist interessant, wie ich sagte. Und manchem will es deswegen gar als der „Clou" der ganzen Ausstellung erscheinen.

Ich komme zu den Jungen, zu den Malern, deren Namen sich uns noch nicht vertraut ins Ohr schmeicheln, deren Kunst bisher nur selten unseren Weg gekreuzt. Da ist BEHRENS, bei dem ich etwas wie Hodlersche Leidenschaft zu verspüren glaube (Abb. S. 502), PAUL BARTH, der die Monumentalität Feuerbachs und seine stille, packende Größe von einem neuen Ausgangspunkt zu erreichen strebt, BLOOS, GOOSSENS, WILHELM (Abb. S. 502), SPIRO (der allerdings nicht mehr zu den Unbekannten gehört), BONDY, die von den Franzosen gelernt haben, die sich aber nicht weggaben an Paris, sondern bei aller Leichtigkeit des Strichs, bei aller Freiheit der Komposition im Tiefsten ihrer Kunst deutsch blieben. Man vergleiche Spiros „Liebespark" mit dem „Bukolischen Fest im Herbst" von Maurice Denis! Welche Unterschiede im Letzten der Kunst! Mag auch Spiros Manier zuweilen anklingen an die der modischen Franzosen — hier ist ein anderer Geist. Wie sich Hans von Marées nie mit Puvis de Chavannes wird zusammenbringen lassen, so trotz des Gezeters gewisser Leute nie deutsche Kunstart und französische. Denn es fehlt zu dieser Vereinigung an jenen ganz undefinierbaren und unbewußten völkischen Voraussetzungen, deren die Kunst wie jede andere Kulturäußerung bedarf. Manier ist nicht das Wichtigste der Kunst. Und bedient sich einer, was weiß ich aus welchen Gründen, — mögen sie sogar nicht stichhaltig sein! — einer französischen Manier, so ist das noch kein Grund, sein ganzes Schaffen als undeutsch abzulehnen. . . Sogar bei SCHARFF, der sich seinen van Gogh sehr gründlich angeschaut hat, bemerke ich das unausrottbare germanische Moment, und den jungen JULIUS HESS, obwohl er ersichtlich von den großen Pariser Stillebenmalern gelernt hat, nenne ich stolz einen deutschen Maler. Heß scheint mir eine der stärksten Hoffnungen Jung-Münchens zu sein. Sein künstlerischer Ernst ist imposant.

W. L. LEHMANN — FELDEINSAMKEIT
Sommer-Ausstellung der Münchner Secession

ALBERT VON KELLER ✥ PORTRÄT DER FRAU BARONIN VON RUMMEL
Sommer-Ausstellung der Münchner Secession

Mit diesem korrespondiert eine souveräne Beherrschung reicher malerischer Mittel. Des Künstlers Palette ist schwer, finster, würdevoll, leuchtend wie gewisse dunkle Edelsteine, deren Glanz desto mehr fasziniert. Sein Geschmack in der Komposition der Formen und Farben ist eminent. Ein echter Maler, wendet er sich mit Vorliebe dem Stilleben zu (Abb. S. 486), das der schöpferischen Gestaltungsfreude des Koloristen ungezwungen den weitesten Spielraum läßt. Seine beiden Blumenstücke heiße ich unbedenklich Meisterwerke. Hier ist ein Außerordentlicher. Und er taucht plötzlich auf. Sein Kommen haben ein paar wilde Akte nicht richtig signalisiert. Erst eine Kollektivausstellung in der „Modernen Galerie“ öffnete uns die Augen. Und nun steht ein junger Meister vor uns. . .

Nun wäre freilich anzumerken, daß auch von denen, die ich als die „Niveau-Bildenden“ bezeichnet habe, manche durch schöne, gute Arbeiten auffallen. Wenn sie in diesem Zusammenhang nicht ausführlicher behandelt werden, so hat das darin seinen Grund, wie ich schon andeutete, daß ihre Entwicklung keine auffallende neue Nuance zeigt. Trotzdem zähle ich hier respektvoll eine Anzahl solcher Arbeiten auf. Da sind Nissls Akte (Abb S. 487), Bauriedls liebliche Naturbilder, Hengelers „Säender Amor“ (Abb. S. 497), die resoluten Landschaften Stadlers, Lehmanns (Abb. S. 490), Crodels, Lamms und Kaisers, saftige Tierstücke Toobys und reizvolle Interieurs von Vetter (Abb. S. 482).

* * *

Was die „Internationalen“, d. h. die Nicht-Münchner, darbieten, kann nur ein blasses, mattes Abbild dessen geben, was sich in Kunstdingen außerhalb der weiß-blauen Grenzpfähle ereignet. Zumal die Franzosen vermochten

mit den dreizehn Werken, die Eugen Spiro in Paris auswählte, kaum andeutungsweise in ihrem reichen Können, in der prachtvollen Entfaltung ihrer so vielfach schattierten Kräfte charakterisiert zu werden. Ueberdies ist die Auswahl wenig glücklich. Nur CAMOINS Dame in Grau macht einigen Eindruck. Dieses prächtige Kolorit ist gut französisch, die ganze Arbeit ist ein Stück hervorragender malerischer Kultur. Aber schon die Bilder von MAURICE DENIS stehen nicht auf der Höhe. Dieser beherrschende, fatale rosa Ton ist unerträglich. BONNARD, GUÉRIN, VUILLARD, ROUSSEL sind trotz gelegentlicher Schönheiten in den Details im ganzen weit unter ihrer gewohnten Klasse vertreten. Von sonstigen Ausländern gibt einem nur der Russe BIALINITZKI-BIRULA zu einer erfreulichen Konstatierung Veranlassung. Er malt Schneelandschaften die eine schaudervolle Kälte ausströmen. Kein Fünkchen Wärme. Nicht jener Graubündener Schnee, mit sonnigen Wärmeenergien gespeist, den Crodel so trefflich zu malen weiß; bei diesem Russen ist alles blaue, klirrende Nachtkälte. Malt er das „Ende des Winters", so scheint es zugleich ein neuer Winteranfang zu sein ... Von den blaßblauen Schneestücken weg trete man vor das warme, von Rot beherrschte, farbig glühende Pierrotbild des Dresdeners FERDINAND DORSCH (Abb. geg. S. 481). Vergleicht und erkennt, wie reich unser Spektrum an den differenziertesten Farben ist! Und wie haben es, durch die Kultur der Jahrhunderte hin, die Maler gelernt, diese wechselnden Farben zu Trägern psychischer Stimmungen zu machen! Jener will dir glaubhaft eine russische Steppennacht im tiefsten Winter hinzaubern und nimmt sein kältestes Weiß, sein härtestes Blau auf die Palette. Dieser will dich in den lichtdurchfluteten Tanzsaal, zur ausgelassenen Karnevalsfreude führen, und setzt Rot, Gelb, ein ganz farbendurchwirktes Weiß auf seine Leinwand. Und siehe: der wie jener bannt durch das Ensemble seiner Farben die Stimmung.

ORLIK, OPPLER, BÜHLER, BURI haben ihre Visitenkarten abgegeben. Orlik ist diesmal weniger japanisch als sonst. Seine Dame im Pelz (Abb. S. 493), vor einen lustigen farbigen Hintergrund gestellt, der sich indessen nirgends aufdrängt, ist ausgezeichnete Malerei. Opplers „Ruderregatta" und sein Strandbild von Ostende sind beide der nämlichen künstlerischen Absicht entsprungen: durch die Ansammlung einer Menge bunter Punkte den Eindruck äußerster Belebtheit zu erwecken. Und zugleich ein Abbild des Lebens, nicht ein Tapetenmuster zu geben. Bühlers Bildnis seiner Frau (Abb. S. 495), mit erstaunlicher Akribie in den Details und mit geradezu schmerzlicher Liebe für die Umwelt gemalt, entbehrt trotz der Entmaterialisierung der Farbe nicht des stärksten Wirklichkeiteffektes; seine „Blaue Blume", ein Bild, das wieder gigantische Akte in schwer deutbaren psychischen Funktionen zeigt, läßt erkennen, daß ein Werk wie das Porträt der Gemahlin keine Richtungsänderung bedeutet, sondern nur das Produkt eines momentanen Ausbruchs ist. BURIS Energie ist die alte geblieben, sein Geschmack aber ist erfreulicherweise ein paar Stufen emporgeklettert. Buri mag an der guten Wirkung seiner „Dame in Violett" erkennen, daß er plakatartiger Spektakelei nicht bedarf. Er hat's in sich und kann es auch so.

BÖHLES Malereien, von denen man oft in geheimnisvollen Tönen seltsame Märe vernimmt, hat man uns in München noch nicht gezeigt. Auch diesmal müssen wir

FRANC POTOCKI BILDNIS DER FRAU v. W.
Sommer-Ausstellung der Münchner Secession

Sommer-Ausstellung der Münchner Secession

EMIL ORLIK
IM SCHWARZEN PELZ

uns mit einem Dutzend großer Originallithographien des Frankfurter Meisters begnügen. Sie sind klar und zügig in der Linie, ohne alle Mätzchen, schwer, ernst, gravitätisch, dürerisch. Ihr Widerpart sind HEINRICH KLEYS Federzeichnungen (Abb. S. 494) voll kribbelnden Lebens, lustig, pointiert, pikant in der Zeichnung. Sie haben das Spontane, das geistreich Improvisierte eines guten Witzes. Man kommt nicht so leicht los von ihnen. Sie packen stofflich und bestechen zugleich durch ihren brillanten Strich. Es ist das in ihnen, was das Wesentliche eines illustrativen Humoristen ausmacht.

Bei den Plastikern fallen WILHELM LEHMBRUCK-Paris (Abb. S. 485) und IVAN MEŠTROVIC-Rom (Abb. S. 484) am meisten auf. Lehmbruck gemahnt entfernt an die Franzosen, in Meštrovic feiert die Geschmeidigkeit der slavischen Rasse Triumphe. Beide sind außerordentlich. BERMANN, FLOSSMANN, GEORGII, JANSSEN, KURZ, die bestimmenden Künstler der Münchner Schule, sind mit tüchtigen Arbeiten vertreten. BEHN scheint mir diesesmal von der Münchner Gruppe der Beweglichste. Viel Grazie, viel Leichtigkeit und Anmut ist in seinen Arbeiten. Seine Porträtbüsten haben Schmiß. Seine Tierplastik ist ausgezeichnet in der Haltung. Da ist z. B. ein Leopard (Abb. S. 501), der das Charakteristische dieses Tieres in brillanter Weise zum Ausdruck bringt. Uebrigens auch technisch ein kleines Meisterwerk: erst in Bronze gegossen und ziseliert, dann durch eine besondere Prozedur (die ganze technische Ausführung leitete das Münchener Atelier für kunstgewerbliche Metallarbeit Cosmas Leyrer) mit Silber durchsprengt, mit Platin gebrannt, feuervergoldet, mit Augen aus Goldtopas versehen. Es ist ersichtlich, was Behn veranlaßte, diese komplizierte Technik anzuwenden: Er wollte wieder einmal ein plastisches Kunstwerk zeigen, das nicht *nur* dekorative Zwecke erfüllt, sondern an sich ein pretiöses Objekt ist. Auf diesem Weg, glaube ich, kann für die Plastik noch die Möglichkeit neuer Entwicklung liegen.

HEINRICH KLEY — ZEICHNUNG

Sommer-Ausstellung der Münchner Secession

Sommer-Ausstellung der Münchner Secession

HANS BÜHLER
BILDNIS MEINER FRAU

HUGO VON TSCHUDI UND DIE SAMMLUNG NEMES

„So paradox es klingen mag, aus der alten Kunst führen nur schwer gangbare Wege zu der Kunst unserer Tage. Der umgekehrte Weg ist der natürliche. Es ist das zweifellose Verdienst des Pleinairismus und des Impressionismus, mit den neuen und kühnen Problemen, die sie stellten, der modernen Malerei neben erbitterten Feinden ebenso leidenschaftliche Freunde geschaffen zu haben. Auf alle Fälle hat sich das Interesse der Gebildeten in bisher ungewohnter Weise der künstlerischen Produktion der Gegenwart zugewendet. Von hier aus eröffneten sich dann plötzlich unerwartete Perspektiven auf die alte Kunst. Von Manet aus fiel ein neues Licht auf Velasquez und Goya. Mit der Bewunderung für Cézanne erwachte das Verständnis für Greco. Wie Grecos oder Velasquez' künstlerische Wirkung auf ihre Zeit gewesen war, läßt sich heute nicht mehr nachweisen. Aber wir können sicher sein, daß diese Meister auf uns nicht nur anders, sondern auch intensiver wirken."

Diese Sätze spricht TSCHUDI aus in der Einleitung zum Katalog einer Auswahl aus der Sammlung Nemes, die gegenwärtig auf ein halbes Jahr als Leihgabe den sogenannten Spanier-Saal der Alten Pinakothek ziert. Die Worte gelten Nemes' Sammlertätigkeit, und sie sind zugleich als Rechtfertigung dafür gemeint, daß sich unter den ausgewählten 36 Werken 9 „moderne" befinden. Bilder allerdings, deren Meister wir heute schon bedingungslos als „Klassiker" anerkennen. Gleichwohl bedurfte es der Vorurteilslosigkeit und Großzügigkeit Tschudis, um Gemälde von Courbet, Corot, Manet, Cézanne, Monet, Renoir und Degas in die Alte Pinakothek zu bringen. Und sei es selbst nur als Leihgaben und vorübergehend auf eine kurze Zeitdauer. Auf alle Fälle ist damit ein wichtiger Präzedenzfall geschaffen. Tschudi, der damit seine Galerie und die Kunstfreunde revolutioniert, ist eben der Typus des modernen Galeriedirektors, von dem er in der überaus lesenswerten Einleitung des Nemes-Katalogs spricht:

RICHARD WINTERNITZ — ABENDSONNE
Sommer-Ausstellung der Münchner Secession

„Wenn nicht alles täuscht, kommt unter den veränderten Einflüssen ein neuer Typ des Galeriedirektors herauf. Ein Typ, der sich von der mehr kunsthistorischen Spielart des 19. Jahrhunderts dadurch unterscheidet, daß ihn das Sammlungsmaterial vor allem da interessiert, wo es durch lebendige Fäden mit der Gegenwart verknüpft ist. Weniger als der stille Hüter einer abgeschlossenen Sammlung kunst- und kulturhistorischer Dokumente, fühlt er sich als der Vermittler ästhetischer Werte, für die unsere Zeit empfänglich geworden. Nicht isolieren will er, sondern verbinden.

ADOLF HENGELER SÄMANN

Sommer-Ausstellung der Münchner Secession

Galerien von ältestem Adel können unter seiner Hand eine aufregende Aktualität gewinnen. Durch die Gruppierung der Meister, den Rhythmus der Aufhängung mögen die lebendigsten Kräfte zur Geltung gebracht werden. Die Neuerwerbungen werden nicht in einer mechanischen Ausfüllung vorhandener Lücken, sondern in der organischen Entwicklung nach der Richtung moderner Tendenzen bestehen. Temporäre Ausstellungen, aus dem Bestand der Sammlungen ausgewählt, dürften es ermöglichen, die Entwicklung eines formalen Gedankens, einer technischen Prozedur, einer koloristischen Absicht von frühester Zeit bis zur Gegenwart zu illustrieren. Im Vorteil werden diejenigen Galerien sein, bei denen nicht mit 1800 der dicke Strich gezogen wurde, sondern die wenigstens noch die Kunst des 19. Jahrhunderts mit umfassen. Sicher wird das Aneinanderstoßen fremder Kulturwelten, das doch in unsern Museen nicht zu vermeiden ist, wenig störend empfunden werden im Vergleich mit dem Anregungswert, der aus der Erkenntnis der Tradition und dem Wachstum künstlerischer Probleme erwächst. Und sollte dergleichen wirklich belehrend wirken, so täte es das doch nur kraft der inneren sich hier manifestierenden Gesetzmäßigkeit, gegen die zu protestieren freilich vergebliche Mühe ist."

Klingt das nicht, als analysiere Tschudi sich selbst, erscheint das nicht wie ein Programm auch künftiger Taten? Und ist denn nicht die Aufnahme dieser Kollektion an sich schon eine ganz exponierte Geschmacksbekundung? Für Tschudi war doch gerade das Maßgebende, daß Nemes ein Sammler ist, der „nicht nach kunsthistorischen Gesichtspunkten" sammelt, „auch nicht mit jener spezifischen Sammler-

leidenschaft, der es um Vollständigkeit zu tun ist, sondern mit der erregten Hingabe des temperamentvollen Kunstfreundes, der nur da, aber da rasch, zugreift, wo sein künstlerisches Empfinden in starke Schwingungen versetzt wurde." Und das geschieht bei Nemes allemal dann, wenn es sich um ein „impressionistisches" Werk handelt. Daher ist diese Sammlung auch sozusagen programmatisch, sie ist „die Sammlung eines Freundes des Impressionismus, eines, der den Impressionismus nicht als Programm, sondern als Erlebnis an sich erfahren hat. Auf dieser Linie liegen die Tintorettos, die Grecos, die Goyas und die französischen Impressionisten. Glänzend ist der spanische Grieche vertreten, denn Nemes hat mit Geschick die seltene Gelegenheit benützt, daß noch in unsern Tagen ein alter Meister gewissermaßen erst entdeckt wird, nahezu seine sämtlichen Bilder sich also noch in erster Hand befinden, um Erwerbungen zu machen, die von den Kunsthändlern noch kaum ernstlich in die Höhe getrieben waren. Man denke sich, welche Chance es für einen aufgeweckten Kunstfreund wäre, wenn jetzt plötzlich Rembrandts „Staalmeesters" oder die „Braunschweiger Familie" oder der „Verlorene Sohn" der Ermitage auf den Markt kämen, ohne daß sofort die großen Galerien und Sammler die neuen Erscheinungen zu würdigen vermöchten. Indes was Greco Nemes gegeben, hat er reichlich von ihm zurückerhalten. Ich glaube kaum, daß der enthusiastische Marquis de la Vega Inclan, auf dessen Veranlassung die Casa del Greco in Toledo geschmackvoll mit Bildern des Meisters und mit Möbeln aus seiner Zeit ausgestattet wurde, oder der treffliche Cossío mit seiner fleißigen Biographie annähernd so viel zum Verständnis des großen Spaniers beigetragen haben, als es hier durch die einfache Nebeneinanderrückung seiner Werke und einer Reihe französischer Bilder des 19. Jahrhunderts geschieht, in denen verwandte künstlerische Temperamente ähnlichen malerischen Problemen nachgehen. Und hierbei zeigt sich wieder, daß die großen Franzosen des 19. Jahrhunderts, die die Entwicklung der europäischen Malerei mit scheinbar revolutionären Impulsen weiterführten, gleichzeitig die Bewahrer der edelsten malerischen Kultur der vergangenen Jahrhunderte sind."

Damit ist zugleich das Substantielle der Sammlung Nemes umrissen, und wir haben nur erstaunt zu konstatieren, wie zahlreiche Meister als Propheten oder Ahnen des Impressionismus reklamiert werden. Tintoretto, Greco, Rembrandt, Goya, Constable in dieser Reihe zu finden, ist uns sicher nicht erstaunlich. Merkwürdiger aber berührt uns die Präsenz von Tizian und Rubens, von Cuyp, Hobbema, de Keyser, Teniers und namentlich von Giampietrino, dessen reizvolle kleine Madonna eine Perle der Sammlung ist. Für Nemes scheint der Begriff „Impressionismus" tatsächlich so dehnbar zu sein, wie ihn Georg Biermann in einem Aufsatz über die Budapester Aufstellung der Sammlung Nemes faßt: „Er bedeutet im höchsten Sinne die Kultur der Farbe auf Grund der vereinfachten Formensprache, die großzügige Energie im wahrhaft Artistischen, die keine anderen Gesetze kennt, als sie das geschärfte Auge der lebendigen Natur entnimmt." Beanspruchen die Historiographen des Impressionismus doch selbst die pompejanischen Wandmalereien und die ravennatischen Mosaiken für ihre Richtung!

Die Wand mit den acht Werken Grecos (zu denen sich als neuntes die im Besitz der Pinakothek befindliche „Verspottung Christi" von Greco gesellt) produziert tatsächlich eine ausgesprochener impressionistische Wirkung, als das selbst die modernen Franzosen vermögen, die, an einer schmalen Wand zusammengehängt, viel weniger aufreizend wirken als der kretische Toledaner. Unsere Begriffe von einem alten Meister als einem abgeklärten, gewissermaßen langweilig-stolzen Wert wirft Greco über den Haufen. Das prasselt und zischt vor Modernität. Nun glauben wir es gern, daß der französische Impressionismus sich auf Greco als auf seinen charakteristischen Vorläufer bezieht. Indessen erreicht ihn von diesen allen keiner an Leuchtkraft der Farbe und an Kühnheit des koloristischen Ensembles. Am ehesten darf man noch Renoirs Frauenbildnis als den Ausfluß eines ähnlich leidenschaftlichen Künstlertemperaments bezeichnen. Corots Porträt der Mme. Gambey (La songerie de Mariette) wirkt neben Grecos Inquisitor-Kardinal fast antiquiert, still und verhalten wie eine Porträtbüste aus kaltem, weißen Marmor. Und an Farbenbouquet ist beispielsweise Grecos „Oelberg" der „Rue de Berne" von Manet, die aus der Sammlung Pellerin zu Nemes kam, unbedingt überlegen... Schreihälse, die scheltend auf die koloristische Brutalität der französischen Impressionisten losfahren, können angesichts dieses lehrreichen Nebeneinanders das Schweigen lernen. Und insoferne lassen sich Tschudis Auseinandersetzungen über die Beziehungen von alter und

Sommer-Ausstellung der Münchner Secession

HERMANN GROEBER
BAUERSFRAU MIT KIND

neuer Kunst dahin richtigstellen und ergänzen, daß doch auch die moderne Kunst bei solchen Relationen gewinnt, insofern nämlich, als ein Auge, das der Vergleiche bedarf, durch dieses Nebeneinander die Einreihung der modernen Kunst in den großen Entwicklungsgang der Kunst überhaupt erkennen lernt.

DIE RÖMISCHE KUNSTAUSSTELLUNG

Von Dr. HANS BARTH-Rom

I. Der italienische Palast

Nicht weniger als ein halb Dutzend verschiedener Nationen und darüber geben sich im italienischen Palazzo in der Valle Giulia Stelldichein. Es ist dies der größte aller Ausstellungsräume und im Gegensatz zu den Häusern der anderen Länder (England, Deutschland, Oesterreich, Rußland usw.) aus dauerhaftem Material hergestellt, um nach Schluß der Kunstausstellung als Nationalgalerie für moderne Kunst zu dienen. In diesem den Italienern als Gipfel aller Schönheit erscheinenden, dem deutschen Geschmacke weniger entsprechenden Pseudo-Renaissance-Palast haben außer den Italienern nicht nur solche Nationen Gastfreundschaft gefunden, die selbst kein Haus errichtet, sondern auch einige Künstler, die unabhängig von ihren Staaten und gewissermaßen „auf eigene Rechnung“ ausstellen, wie Zuloaga und Anglada, die beiden „great attractions“. Ein eigenes Mißgeschick hat gewollt, daß Italien selbst in Rom sehr minderwertig vertreten ist. Während man nämlich den Ausländern die denkbar größte Freiheit ließ, so daß z. B. England in dieser Kunstausstellung seine Gainsboroughs und Reynolds, ja sogar seine Hogarths bringt, hat man den eigenen Leuten nur gestattet, die allerletzten, und notabene noch nirgends ausgestellten Werke einzuschicken. Das Ende vom Liede war, daß gerade die besten Italiener, wie die Bildhauer BISTOLFI und CANONICA, sich überhaupt nicht eingestellt und daß mit geringen Ausnahmen das Gebotene Dutzendware ist und keinen nachhaltigen Eindruck hinterläßt. Und dies alles infolge einer verfehlten und mangelhaften Organisation der italienischen Abteilung. Tolle Sachen findet man schon in den „Ehrenhallen“, wo die Skulptur sich breit macht, und nicht allein die italienische. Neben einem „Propheten Hesekiel“, der einem schwäbischen Schultyrannen ohne Badehose zum Verwechseln ähnlich sieht, erbaut den akademisch Gebildeten eine Gruppe von drei überlebensgroßen nackten Herren, die wie drei Stengel einer Blume, mit den Kehrseiten nach innen, aus demselben Sockel hervorwachsen und dem Beschauer auf den Kopf zu fallen drohen. Nr. 1 trägt das Haar gescheitelt wie ein deutscher Professor, demonstriert mit der Hand und führt den Titel ›Plato“, Nr. 2 (Aeschylos) zieht die eine Schulter hoch und spreizt wie ein Viehhändler die Finger: Gott der Gerechte, was wollen Se geben? Nr. 3 endlich beißt sich in seinen eigenen Kropf und ist „Sokrates“ benamst. Das herrliche Kunstwerk ist im Katalog unter dem Titel „Der hellenische Gedanke“ aufgeführt. Aber ein Gedanke, vor dem wir weichen und fliehen, wie „Ott Heinrich, der Pfalzgraf bei Rheine“ vor dem Enderle von Ketsch. Eine ähnlich unglaubliche Skulptur, deren Aufnahme die Jury allein schon richten muß, ist eine sogenannte „Sardische Seele“ im hinteren Ehrensaal, deren Genuß wir dem Besucher durch keine vorherige Kritik beeinträchtigen wollen. — Fehlen Canonica und Bistolfi, so findet man BIONDI, den genialen Schöpfer der „Saturnalien“, mit einer eigenartigen Gruppe „Gefangene Frauen“, BAZZARO mit seiner zu Füßen einer Aphroditenstatue liegenden trunkenen Maenade, den in Paris lebenden großen MEDARDO ROSSO, dessen in den Formen kaum angedeutete Büsten an Geistermaterialisationen erinnern, und den Deutschen EDUARD ZIMMERMANN mit einer überaus anmutigen kleinen Eva, die man fragen möchte: „Verzeihen Sie, Fräulein Stammutter des Menschengeschlechtes, sind Sie eigentlich schon konfirmiert?“ In den Gemäldesälen

IVAN THIÈLE — BRETONISCHE TYPEN

Sommer-Ausstellung der Münchner Secession

FRITZ BEHN LEOPARD

Sommer-Ausstellung der Münchner Secession

der Italiener hat die Jury mit etwas mehr Strenge ihres Amtes gewaltet als bei der Skulptur, und Spielarten der „Sardischen Seele" oder des Kollegiums der drei griechischen Professoren (Tres — podices — faciunt collegium) fehlen hier, Gott sei Dank, völlig. Allerdings verdient kaum ein Zehntel der Bilder Beachtung. Sehr schön sind venezianische Studien von GUGLIELMO CIARDI und von FRAGIACOMO, Böcklinisch angehauchte Mondscheinlandschaften von DISCOVOLO und ein „Ponte Sisto" von PIO JORIS. Dem leider verstorbenen seelenvollen Campagnamaler COLEMAN ist ein großer Raum gewidmet, wo wir etwa fünfzig seiner einzigen Szenerien aus der Campagna bewundern, von der Via Appia und den Albanerbergen bis zum Kap der Circe und zum schneebedeckten Gran Sasso. In die Pontinischen Sümpfe führt uns RAGGIO, in die ... Pariser Sümpfe INNOCENTI, der in mancher Hinsicht bei Zuloaga in die Schule geht. Im Porträt ragt der massiv geniale MANCINI über seinesgleichen, nicht allein im italienischen Hause, weit hervor. Neben ihm nennen wir noch BALLA mit einem Bildnis des Bürgermeisters Nathan und des letzteren Tochter, ANNIE NATHAN, mit einem vorzüglichen Damenporträt, ferner die von der Skulptur zur Malerei übergegangene hochbegabte MARCELLA LANCELOT-CROCE mit mehreren Werken. Die beiden Spanier ZULOAGA und ANGLADA, die, weiß der Himmel warum, nicht bei ihren Landsleuten ausstellen wollten, haben Sondersäle. Sehr zum Nachteil der Italiener, denn das Publikum strömt an den Italienern vorbei fast nur zu den beiden Hidalgos. Beide haben in Rom einen Riesenerfolg. ZULOAGA mit seinen Toreros, seinem unsterblich-häßlichen Zwerge Gregorio, und nicht zuletzt mit seinem famosen „Onkel Daniel" und dessen gepuderter Familie, dem vollkommensten Ausdrucke genial verlotterter Bohème. ANGLADA wirkt nicht minder durch seine eigentümlich berückenden Farben und den prickelnd grotesken Reiz, der über seinen Bildern liegt. Es folgen die Holländischen Säle, wo in der Retrospektiven Abteilung u. a. BISSCHOPS „Unterbrochenes Gebet", sowie zahlreiche Gemälde von WEISSENBRUCH, POGGENBEEK, MAUVE u. a. zu sehen. Von Lebenden findet man einige ISRAËL, eine liebliche Mädchenstudie von VAN DER WAAY, eine Marine von H. W. MESDAG, ein Familienbild von SCHWARTZE VAN DUYL, endlich interessante Zeichnungen von HOYNCK VAN PAPENDRECHT (Russischer Feldzug 1812). In der Schweiz drängt natürlich HODLER mit seinem „Marignano" und seinem „Holzhacker" alle anderen zurück. Nur BURIS realistische Bauernszenen halten daneben Stand, wie auch, in ganz anderer Hinsicht freilich, WELTIS Radierungen Interesse wachrufen. Eine ganze Reihe Säle des italienischen Palazzo ist den Skandinaviern reserviert. Auch sie sind sehr gefährliche Gäste und vollenden, was die beiden Spanier nicht getan. Bei den Dänen nennen wir nur ANCHER, HAMMERSHÖI, PAULSEN, KRÖYER, bei den Norwegern KROHG mit seinem wundervollen „Piloten", MUNCH mit dem „Kranken Mädchen" aus der Nationalgalerie in Christiania, THAULOW („Häuser im Schnee"), WENTZEL („Kinder beim Frühstück"), SOHLBERG mit seiner schönen „Sommernacht am Bergsee" (Museum Christiania). In der Skulptur LERCHE mit einem Bronzebildnisse Liebermanns und VIGELAND mit einem als Taucher aufgefaßten Beethoven, der sich splitternackt und mit erhobenen Fäusten in kühnem Kopfsprung in die ... Tonwellen hineinstürzt. Schweden hat außer den Aquarellen von AROSENIUS, SAHLIN und LARSSON („Haus in der Sonne" u. a.) eine Menge Skizzen und Radierungen von ZORN, dann von BJÖRCK die reizende Baronin von T. mit dem vielversprechenden Mäulchen, BERNHARD OESTERMANNS

PAUL WILHELM — PAAR MIT FRÜCHTEN
Sommer-Ausstellung der Münchner Secession

„Lächelnde Schöne" (Baronin Roppe) und einen vom Sonnenlicht übergossenen Viveur mit feistem rotem Gesichte, EMIL OESTERMANNS beide Freunde nach dem Diner, JOHANSSONS sonderbar harte, eckige Bildnisse von Leuten, die nicht zu lächeln verstehen. Von FJAESTAD ein Sondersaal mit zarten nordischen Landschaften in allen Stimmungen. Auch Bulgarien und Griechenland hospitieren bei den Italienern, aber ohne ihnen Konkurrenz zu machen. Bulgarien exzelliert durch Paraden- und Manöverbilder, nach berühmten Berliner Klischees, wo man den Zaren mit der langen Nase in allen möglichen Posen bewundern kann, und Griechenland führt einige Szenen ins Feld, wo einem bei wehenden Kreuzesfahnen, kahlen Türkenschädeln und gefangenen Christensklaven das Gruseln überkommt und die ganze Orientalische Frage sich wie ein Gespenst vor uns aufreckt. Woraus zu entnehmen, daß die drei griechischen Professoren, die uns beim Eintritt in den Palazzo begrüßen, uns trotz ihrer hohen Ethik doch nicht vor einem Ende mit ... griechischem Schrecken bewahren können.

DIE II. JURYFREIE KUNSTAUSSTELLUNG MÜNCHEN 1911

Ungleich vorteilhafter als die „I. Juryfreie Kunstausstellung" in der Schrannenhalle, kommt die heurige Vorführung zur Geltung. Schon das Ausstellungsgebäude allein gibt der großen Bilderschau ein würdigeres Gepräge. Es ist hoch anzuerkennen, daß der Stadtmagistrat dem Deutschen Künstlerverbande jene Räume zur Verfügung stellte, in denen im vorigen Jahre die mohammedanische Ausstellung die seltensten Genüsse bot. Mit trefflichem Geschmack wurden die großen und kleinen Säle hergerichtet, so daß die mitunter recht kräftig farbig getonten Wände, vereint mit einem geschickt verteilten Arrangement von Immortellen, eine heitere frohe Stimmung hervorrufen. Im Prinzip der Jurylosigkeit liegt ein großer Vorzug und eine große Gefahr. Mag man letztere für die Kunst und deren erzieherischen Wert gegen dieses System ins Feld führen, so muß sie dennoch als gering erscheinen, einem Jurywesen entgegengestellt, das, mag es noch so gut gemeint sein, nie ganz verhindern kann, daß schlechte Arbeiten aufgenommen und gute, weil sie keine Vertreter finden, zurückgewiesen werden. Und wenn wir auch dies als rein menschlich begreiflich entschuldigen wollen, so ist noch ein Faktor, der weit wichtiger erscheint als alles übrige, nämlich die Freiheit der Kunst. Wir verlangen heute mehr denn je, daß der Künstler in erster Linie Selbsterlebtes und Selbstgeschautes darstelle, daß er seine Welt, mag sie noch so klein und unscheinbar uns dünken, schildere, ohne Rücksicht darauf, ob der oder jener Richter daran Gefallen findet oder nicht. Das alles ist uns wertvoller, interessanter als eine ausgeklügelte, geglättete, verfeinerte Kunst, die nirgends anstoßen will. Freiheit vor allem jenen aber, die in der Arena des Kampfes streiten, die über alle Schranken hinwegsetzen, jede künstlerische Möglichkeit lösen wollen und sei es nur um des Problems willen. — Solch frisches freipulsierendes Leben finden wir hier in der „Jurylosen" und wenn es dort und da

FRANK BEHRENS — HERRENBILDNIS
Sommer-Ausstellung der Münchner Secession

umwuchert ist von rein Unzulänglichem, Dilettantenhaftem, ja direkt Talentlosem, so mag der kunstfreundliche Beschauer bedenken, daß alle Anfänge in der Kunst, ebenso wie in der Natur unvollkommen sein müssen. Wie der Kenner trotz der plumpen Beine bei jungen Jagdhunden die edle Rasse zu schätzen weiß, so wird auch derjenige, welcher versucht, das Wollen dieser Jungen und Alten mit ihren Absichten zu verstehen, manch treffliches Werk voll bester Ansätze und frischem Können finden. Neben diesen minder starke aber achtungswerte, dann solche, welche für die Zukunft viel versprechen. Es ist ja unmöglich, unter den anderthalbtausend Schöpfungen all das Bemerkenswerte aufzuzählen, zumal eine Menge von kleineren Arbeiten vorhanden ist, die sicherlich eine besondere Erwähnung verdienen würde. Beschränken wir uns auf die hauptsächlichen in den Vordergrund tretenden Dinge. — MAX FELDBAUER, der Führer der „Jurylosen", dessen weiche, die Formen auflösende Malerei bereits oft gewürdigt wurde, schildert einen wirbelnden Tanz von Oberländer Bäuerinnen in einer sicheren, kernigen Art. In seiner Gefolgschaft sehen wir eine Anzahl Malerinnen, die das, was erlernbar ist, die äußere Manier, die Mache ihres Vorbildners wiederzugeben trachten. Aber nicht allein Feldbauer, sondern auch andere namhafte Künstler werden imitiert. So halten sich z. B. EUGENIE BANDELL und MARIE LAUMEN krampfhaft an TRÜBNER, wenngleich letztere Dame bestrebt ist, eine eigene Note in ihre gewiß tüchtigen Stilleben hineinzutragen. — HERM. BEHMERS Werke gehören wohl mit zu den reifsten, welche die Ausstellung zieren, insbesondere ist der Jüngling mit Muschel eine abgerundete Leistung. Diesem schließen sich als Landschafter KARL BÖSSENROTH an, ein Talent, das schon viel früher eigene und selbständige Wege einschlug, stets neue Probleme zu lösen versucht, wie das auch seine letzte Atelierausstellung bewies. — MAX C. GIESE dürfte mit seinem hervorragenden Winterbilde, eine alte Kirche an der Würm, zu den ersten Kräften zu rechnen sein. Der melancholisch ernste Hauch einer tiefempfindenden Künstlernatur zeigt sich desgleichen in den fünf brillanten Aquarellen, in welcher Technik Giese ein Meister ist. JULIUS CARBEN, GERD CARRÉ, ERNST DARGEN, ALEXANDER DETRO, RAIM. EDEN-

LEO SAMBERGER BILDNIS DES HERRN THOMAS KNORR
Sommer-Ausstellung der Münchner Secession

HOFER schließen sich hier an. — HERMANN FROBENIUS hat in seinem Heiligenbilde tüchtige Fortschritte gemacht, wie man auch MARKUS GRÖNVOLDS altbewährte Kunst im trefflichsten Lichte sieht. — Mehr gut gewollt als gekonnt sind die großen Historien von J. HEGENBARTH-ELBLEITEN; dagegen überrascht REINH. JUNGHAUS, zumal mit dem flächig gemalten Bildnis eines jungen Mannes. CURT ZIEGRAS Freilichtstudie, die edel aufgefaßten zartgliedrigen Frauenakte von MAX WISLICENUS, eine großzügige Landschaft von JOACHIM WRAGE, Landschaften von VIKTOR WEICHART, W. WAENTIG, die köstlichen Schafbilder von L. v. STRASZEWSKI, ferner der Mann im weißen Kittel vor dem Badhause von SZABLYA-FRISCHAUF fallen als prächtige Leistungen auf. — OTTO STEIN wandelt ähnliche Bahnen wie Puvis de Chavannes und EDUARD STAUDINGERS gut gezeichneten Akte im frischen Sommergrün würden jeder gewählten, strengst jurierten Ausstellung zur Zierde gereichen; ebenso verrät HUGO SCHIMMEL ein starkes Talent, das auf Breitzügigkeit und klare Farbenharmonie hinstrebt, namentlich in dem eleganten Damenbildnis. — PAUL KAEMMERERS zartsinnige Darstellungen, PH. GRAFS, AD. GLATTES, FR. RICH. HARTMANNS, H. HOOFFS und H. HOOGES Landschaften überragen den Durchschnitt ganz bedeutend, wie dann auch JOH. MARTINI als eine ernst zu nehmende Kraft zu betrachten ist, bezeichnend ist hierfür das Porträt des Generals von Höhn. — Wenn wir auch noch CHARLES PALMIÉS Leistung, die Arbeiten von L. PELLING-HALL, ED. PERKUHN, ER. RIEFSTAHL, F. BORCHARDT, L. VON SENGER und KARL SPILLING erwähnen, so ist die Reihe der beachtenswerten Werke noch nicht erschöpft und wer sucht, wird noch manches Gute finden.

FRANZ WOLTER

PERSONAL-NACHRICHTEN

DRESDEN. Hier ist im Alter von 87 Jahren der Historienmaler J. M. HEINRICH HOFMANN gestorben. Hofmann studierte unter Hildebrand und Schadow in Düsseldorf, war dann u. a. in Darmstadt seiner Vaterstadt, München, Frankfurt, Dresden und Rom tätig und kam 1870 als Professor an die Dresdner Akademie. Außerordentliche Verbreitung haben die Reproduktionen nach seinen geleckten und etwas theatralischen, religiösen Bildern gefunden, und hauptsächlich durch sie wurde der Name Hofmanns in den weitesten Kreisen bekannt. Die Galerien in Berlin, Darmstadt und Dresden u. a. besitzen Werke seiner Hand.

STUTTGART. Professor CHRISTIAN LANDENBERGER erklärt die Nachricht, er habe einen Ruf an die Münchener Akademie der bildenden Künste erhalten, für irrtümlich.

GESTORBEN: Am 14. Juni in Alt-Aussee im Alter von 67 Jahren der Münchener Genremaler EDMUND BLUME.

DIE JURY DER SOMMERAUSSTELLUNG DER MÜNCHNER SECESSION
Von links nach rechts, sitzend: Albert von Keller (stellvertr. Präsident), Hugo Freiherr von Habermann (Präsident); stehend: Josef Floßmann, C. A. Bermann, K. J. Becker-Gundahl, Paul Crodel, Charles Tooby, Hans von Hayek, Franz von Stuck, Josef Damberger, Rudolf Schramm-Zittau, Richard Winternitz (Schriftführer)
(Es fehlen Julius Diez und Ludwig Herterich)

Redaktionsschluß: 27. Juni 1911 Ausgabe: 13. Juli 1911
Herausgeber: F. SCHWARTZ. Für die Redaktion verantwortlich: P. KIRCHGRABER. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G. Sämtlich in München

Jubiläums - Ausstellung
im Wiener Künstlerhaus

JOHN QUINCY ADAMS
CHACONNE

CARL R. WOLLEK WIELAND DER SCHMIED (DETAIL)
Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1911 — Nach Phot. Schaschek, Wien

DIE JUBILÄUMSAUSSTELLUNG IM WIENER KÜNSTLERHAUSE

Von KARL M. KUZMANY

Wieder eine Jubiläumsausstellung? So höre ich fragen, wer noch die vor drei Jahren am selben Orte veranstaltete im Gedächtnis hat; und um weitere zehn und zwanzig Jahre zurück hatten ja auch welche stattgefunden. Sie alle aber galten jeweils einem für das allstaatliche Leben bedeutungsvollen Tage, bis zu dem herauf, da sechzig Jahre seit dem Regierungsantritte des Kaisers verflossen waren; jedesmal bezeugte die Künstlerschaft ihren Anteil am Feste, indem sie eine Auswahl der in jener Epoche entstandenen Kunstwerke versammelte, was doch, mochte die Gegenwart wie immer beschaffen sein, frohe Gedanken weckte angesichts der nun erst recht und seither noch besser gewürdigten Frühzeit der eigentlich österreichischen Kunst.

Diesmal war der Anlaß zu dem für die gewohnte Frühjahrsausstellung gewählten Jubelnamen im engeren Bezirke gegeben: die „Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens" blickt auf fünfzig Jahre des Bestehens zurück. Am 29. April 1861 ist ihre Gründung erfolgt, als die Mitglieder der „Eintracht" und des älteren „Albrecht Dürer-Vereines" zusammentraten, um der Künstlerschaft durch die Verschmelzung zu einem wohlorganisierten Verband ihre Standesrechte zu befestigen. Damals, zu einer Zeit, die auch in der Politik neue Verfassungen brachte, hatte man von der Stadterweiterung sehr viel zu erwarten. Ein unmittelbarer Gewinn war es, daß auf den durch die Schleifung der Basteien und durch die Freigabe der Glacis entstandenen Baugründen die Künstler den Platz für ein eigenes Heim überlassen bekamen. Eröffnet wurde es im Jahre 1868, mit größerer Bedeutung, als es bloß die eigenen Kräfte vermocht hätten,

denn das „Künstlerhaus“, wie es fortan hieß, beherbergte die dritte allgemeine deutsche Kunstausstellung. Was nun folgte, ist mit der berühmt-berüchtigten Geschichte des „wirtschaftlichen Aufschwungs“ verknüpft, führte zu einem Gipfel, als der bestrickende Glanz von Makarts Tätigkeit alles in Bann hielt und leider Feuerbach nicht zu seinem Recht kommen ließ, führte zu beruhigten Höhenwegen, als Pettenkofen, Rudolf Alt und Tilgner in der Vollblüte waren. Erst als eine junge Generation heraufkam, die sich an der Selbstgewißheit der älteren stieß und andere Bahnen beschritt, eben nachdem ein Menschenalter seit der Gründung der Genossenschaft verflossen war, erfuhr sie bedrohliche Erschütterungen. Die Secession fiel 1897 ab, und drei Jahre später sonderte sich der „Hagenbund“ ab. Das waren schwere Verluste, die einigermaßen wett gemacht wurden, sobald man daraus seine Lehre zu ziehen wußte, indem man, während unter den Abtrünnigen selbst neuerlich Gegensätze entstanden, sich der Jugend nicht mehr verschloß. Immerhin ist es der Genossenschaft gelungen, ihre konservative Grundlage zu bewahren; entwicklungsfähigen Begabungen wurde Spielraum gegeben, alles bedrohlich Gährende, auch im guten Sinne Problematische muß anderwärts sich seinen Unterstand suchen. Manches Ergebnis der modernen Kunst hat Eingang gefunden, und dieses Gemeingut dem gläubig treuen Publikum zu vermitteln, darin sieht das Künstlerhaus seine Aufgabe.

JEHUDO EPSTEIN — VERSEHGANG

Wiener Künstlerhaus-Ausstellung

Daß es durchaus nicht Kompromißkunst sein muß, wodurch das geschieht, erweist ein Werk der Bildhauerei, dem der Ehrenplatz eingeräumt wurde. Von dort aus herrscht „Wieland, der Schmied“, wie ihn CARL WOLLEK geformt

K. DAMIANOS PFLÜGEN IM HERBST
Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1911

hat (Abb. S. 505), als ein Sinnbild der sich befreienden Künstlerphantasie. Die Monumentalfigur ist bestimmt, vor dem neuen Künstlerhause in Brünn aufgerichtet zu werden, in Steingut ausgeführt; dieses Material, rötlichbraun glasiert, wurde gewählt, weil es sich gut abstimmen läßt zu seinem Hintergrunde, dem Gebäude aus grauem Stein und den grünen Bäumen. Andern Vorteil ziehen aus dem Material JOSEPH BREITNER, der seinen Reiter aus Holz breit flächig geschnitzt und ihn dann angefärbt hat (Abb. S. 528), und ALBERT SCHLOSS, als er einen „Perseus“, in den Felsen anstehend, dem Untersberger Marmor abgewann, während die mit genrehaftem Humor ausgestattete Brunnengruppe von KARL PHILIPP (Abb. S. 516) wohl für Bronze gedacht ist. Wenn THEODOR STUNDL in einer „Wolke“ hockende, fliegende, zerrende Weiblichkeiten gesehen hat und sie danach zu einer kühn getürmten Gruppe zusammenballt, zeigt er sich dem heimischen Barock ergeben und erinnert wohl auch an moderne Belgier, anders als in seinem großzügig bearbeiteten Block „Reue“ (Abb. S. 511). Fern von solcher Ueppigkeit ist FERDINAND OPITZ, dessen archaisierendem Stil am schönsten eine Mädchenbüste gelungen ist, und auch FRIEDRICH GORNIK steht mit seiner realistischen Bronzegruppe „Das Kreuz der Menschheit“ für sich allein. HANS MÜLLER, der vielversprechendsten einer unter dem Nachwuchs, hat ein Relief strengen Stils „Die Familie“ (Abb. S. 521) als neuerliche Talentprobe geliefert, HANS DIETRICH setzt sich mit dem oft in Angriff genommenen Problem auseinander, ein den plastischen Urkunden entsprechendes Porträt Beethovens zu gestalten (Abb. S. 527). Kaum ein anderes Gebiet wird so eifrig bebaut wie das der Plakette und Medaille. Es sind da die bewährten Spezialisten zu nennen: STEPHAN SCHWARTZ, ARNOLD HARTIG (Abb. S. 518), K. M. SCHWERDTNER, der Elfenbeinschnitzer JULIUS LENGSFELD, LUDWIG HUJER, OTTO HOFNER (Abb. S. 518), und andere mehr, dazu EMIL MEIER (Abb. S. 518) und KARL PERL, der das kräftige Relief der Renaissance-Schaumünzen bevorzugt.

Man hat darauf verzichtet, der Jubiläums-

ausstellung — was nahe gelegen wäre — eine retrospektive Abteilung anzugliedern; ist doch derlei, wie schon eingangs erwähnt, in den letzten Jahren wiederholt unternommen worden. Trotzdem fehlt es nicht an der Gelegenheit, längstverflossener Jahre und ihrer Kunstübung zu gedenken, hat sich doch GEORG GEYER an der Ausstellung beteiligt, der vor fünfzig Jahren bei der Gründung der Genossenschaft schon an der Arbeit gewesen ist. Landschafter wie er sind auch EDUARD VON LICHTENFELS und AUGUST VON SCHÄFFER, doch um zehn Jahre „jünger" weil 1833 geboren. Anknüpfungspunkte, um die Tradition zum mindesten in der Landschaftsmalerei zu verfolgen, sind also auch ohne Retrospektive vorhanden, und bei den Porträtisten ist es HEINRICH VON ANGELI, der als Siebziger noch vorbildlich wirkt. Er hat beigesteuert zu der Porträtgalerie, die für die Wiener Gesellschaft die Ausstellungen des Künstlerhauses immer so besuchenswert macht. HOROVITZ (Abb. S. 508), POCHWALSKI, TEMPLE, LASZLÓ, FERRARIS, RAUCHINGER, sind durch ihre eleganten Bildnisse bekannt und sagen heuer nichts, was nicht eine Bestätigung wäre. VIKTOR STAUFFER muß aber doch noch besonders hervorgehoben werden und FRANZ WINDHAGER um seiner koloristischen Eigenart willen, die nichts von dem beliebten Anglisieren, dem viele unterworfen sind, wissen will. Unter den Jüngeren sind es JOHN QU. ADAMS (Abb. geg. S. 505), VIKTOR SCHARF, W. V. KRAUSZ, N. SCHATTENSTEIN (Abb. S. 515) und der von früherer Bizarrerie erlöste FRITZ VON RADLER (Abb. S. 526), deren Streben, das alte Schema zu verlassen, von Erfolg ist.

LEOPOLD HOROVITZ BILDNIS VON FRÄULEIN M.
Wiener Künstlerhaus-Ausstellung

Mit wenigen Ausnahmen hat sich bisher die große figurale Malerei im Künstlerhause auf das intime „Genre" beschränkt, und man sah die Wiederholungen von einem zum andern Male schon voraus; tonangebend waren also Bildnis und Landschaft. Nun aber kündigt sich ein Umschwung an, wobei mehr in die Wagschale fällt, was aus freien Stücken, als was im Auftrag entstanden ist. Denn im Auftrag des Thronfolgers sind, zum Schmuck für die neue Hofburg bestimmt, „Historien" ins Leben gerufen worden. Am besten hat sich LUDWIG KOCH bewährt, dem „Die Schlacht bei Zenta" als Thema zugefallen war. In einem Triptychon hat LEO B. EICHHORN „Die Sturmdeputation der Protestanten und Ferdinand II." koloristisch interessant zu machen gesucht. Eben nur eine herkömmlich gestellte Szene ist „Erzherzog Ferdinand von Tirol und Philippine Welser" von K. F. GSUR, einem in seinem Fache sehr tüchtigen Porträtisten, und schwächlich geriet „Die Erstürmung Magdeburgs durch Tilly" von KARL PIPPICH, der sich bei seinem

FERDINAND BRUNNER — DER PLÄTSCHERNDE BRUNNEN

Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1911

ADOLF KARPELLUS ⊜ ENTWURF ZU EINEM WANDGEMÄLDE FÜR EIN KURHAUS IN KARLSBAD
Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1911

modernen Manöverbild einer „Gebirgshaubitzenbatterie im Feuer" gewiß viel wohler befunden hat. In dem Verlangen, etwas in sich Geschlossenes zu schaffen, liegt die Erklärung dafür, daß jetzt so viele sich selbst zu höheren Zielen herausfordern: ADOLF KARPELLUS (Abb. S. 510) hat zwar schon einige ganz vorzügliche Plakate lithographiert, aber ein Fortschreiten nach anderer Richtung ist es doch, was er jetzt zu bieten hat, JOSEF KÖPF (Abb. S. 520) und GUSTAV HESSL (Abb. S. 525) geben Reiferes als sonst. JEHUDO EPSTEIN (Abb. S. 506) ist nach wie vor daran, in robusten Sittenbildern das Treiben der Bevölkerung von Burano in Lust und Leid zu schildern, und HANS LARWIN (Abb. S. 523) tut dasselbe mit heimischen, Wiener Volkstypen der „äußeren Bezirke". Von Tierstudien und Skizzen aus dem Orient ist KARL FAHRINGER zu seiner „Vision des Propheten Mohammed" (Abb. S. 510) gekommen, ein erster Wurf, der, was ihm an Treffsicherheit in manchen Dingen abgeht, durch die Frische ersetzt. Viel Beifall und alle Auszeichnungen hat MAX VON POOSCH mit seinen „Heiligen drei Königen" geerntet, die, in eine

KARL FAHRINGER ⊜ VISION DES PROPHETEN MOHAMMED
Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1911

Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1911
Nach Phot. von Schaschek, Wien

THEODOR STUNDL
REUE

Winterlandschaft des Wienerwaldes versetzt, trotz dem exotischen Gehaben sehr anheimelnd wirken. Studien von GUIDO ARNOT, kostümbunte Pastelle KARL HASSMANNS, Wiener Markt- und Praterbilder in handlichem Format von J. N. GELLER, als hübsche Talentprobe ein „Reigen“ von HANS MASSMANN, von EMIL STRECKER „Kleine Wachauerinnen bei einer Festjause“ . . . . die Aufzählung ließe sich noch lange fortsetzen.

Von den Senioren der Landschafter war schon die Rede. Ihnen zur Seite könnte man noch ROBERT RUSS, EDUARD ZETSCHE, TINA BLAU, die eine der frühesten Modernen gewesen ist, L. H. FISCHER, HUGO DARNAUT setzen, immer mehr Gegenwartskunst, von Spitzpinselei, von der Vedutenmalerei befreit. Das abwechslungsreiche Gesamtbild unterscheidet sich nicht wesentlich von dem, welches alljährlich die Ausstellung des Aquarellistenklubs bietet, mit dem geringen Unterschiede, daß dort bloß die Oelgemälde ausgeschlossen sind. OSWALD GRILL, der sonst immer die zeichnerische Stilisierung durchschimmern läßt, ist kaum je so weiträumig gewesen wie in dem „Strom unserer Heimat“ (Abb. S. 525). Neben dem Pathetiker KASPARIDES (Abb. S. 522) findet sich auch hier der Idylliker FERDINAND BRUNNER (Abb. S. 509) mit traumverlorenen Erinnerungen an Landstädtchen; unter den vielen Flinken fällt ADOLF KAUFMANN durch seine Schwerblütigkeit auf (Abb. S. 513) und RUZICKA (Abb. S. 519) durch seine mit brennenden Farben besetzte Palette. EDUARD AMESEDER bevorzugt die ihm immer zu kräftigen Betonungen dienende Tempera, FRITZ PONTINI hat das Radieren, scheint es, ganz aufgegeben und malt Schneebilder im böhmischen Mittelgebirge. TOMEC, SUPPANTSCHITSCH, DRASCHE, LORENZ (Abb. S. 512), der gern sinnierende BASCHNY, FILKUKA, FRIEDRICH BECK, und K. L. PRINZ, als im Hochgebirg daheim, seien gebührend genannt. Und des Grazers KONSTANTIN DAMIANOS „Pflügen“ (Abb. S. 507) ist ein Seitenstück zu THOMAS LEITNERS hellfrohem Erntebild „Zur Sommerszeit“.

KARL LORENZ — BAUERNGEHÖFT IN KIRCHBERG

Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1911

ADOLF KAUFMAN — DER NEUE HAFEN IN DORDRECHT
Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1911

Im graphischen Kabinett überwiegen die Radierer; auch das Ausland, dessen Beteiligung an der Ausstellung schon der Vorbericht gemeldet hat, ist durch BRUNO HÉROUX und WALTER ZEISING gut vertreten. Wiener Motive haben TANNA HOERNES, EMMA HRNCZYRCZ und LUIGI KASIMIR radiert, Bosnisches der auch Großfiguriges beherrschende TOMISLAV KRIZMAN. Neue Leute melden sich hier: als Radierer OSKAR STÖSSEL (Abb. S. 524) und RAOUL DAL MOLIN (Brünn), BERTHA CZEGKA, der man anderwärts schon öfter begegnet ist, mit kecken Zeichnungen von der Straße und RUDOLF HANKE mit farbigen Holzschnitten, die in die Burg Kreutzenstein Einblick gewähren.

NOCHMALS DIE BISMARCKDENKMAL-KONKURRENZ

Von DR. W. VON GROLMAN

Nachdem die entscheidende Sitzung zweimal verschoben worden war, hat am 24. Juni im Wiesbadener Kurhaus eine gemeinsame Tagung der verschiedenen Ausschüsse der „Bismarck-Denkmal-Konkurrenz“ stattgefunden. Schon seit dem 1. Juni waren auf dem „Paulinenschlößchen“ 60 der besten Entwürfe ausgestellt, die man von Düsseldorf hierhergebracht hatte. Bekanntlich geht der Beschluß der vereinigten Ausschüsse dahin, daß die 20 durch Preise oder Ankauf ausgezeichneten Künstler nochmals zu einer engeren Konkurrenz aufgefordert werden. Man wird sich dieses Resultats auch vom Standpunkt des Fachmannes aus in gewissem Sinne freuen dürfen, da bis jetzt noch nichts verdorben ist und der Friede zwischen der Seite der Laien und der der Fachwelt (Künstler und Kunstschriftsteller) wieder hergestellt wurde, nachdem die Gegensätze bereits überaus bedrohliche Formen angenommen hatten und für die Zukunft noch Schlimmeres befürchten ließen. Zwar hat die Jury damit wohl auf die Ausführung des mit dem I. Preis gekrönten Entwurfs, wenigstens in seiner *jetzigen* Form, verzichtet, aber daß dieser bereits eine wirklich ideale Lösung darstellt, wird wohl heute nur noch von einer Minderheit behauptet. Denn obwohl in der Form von edelster, vornehmster Einfachheit und zugleich durch die

wirklich poetische Grundidee für sich einnehmend, steht das Hahn-Bestelmeyersche Denkmal doch durch seinen ausgesprochen lyrischen Charakter mit der Gestalt des Helden, wie sie im Volksbewußtsein lebt, in gewissem Widerspruch. Dazu kommt, daß jede direkte Beziehung zur Persönlichkeit Bismarcks fehlt, so daß die Frage berechtigt ist, ob der Durchschnittsbesucher angesichts des notorischen Mangels an Phantasie, der den Deutschen eigen, innerhalb dieser Dolmen (die doch auch nur dem Hochgebildeten in ihrer Bedeutung bekannt sind), und vor der halbnackten Jünglingsfigur, jene seelische Stimmung zu finden vermöchte, von der ergriffen zu werden er an diesem Orte erwarten darf. Denn hierzu werden die meisten entweder des Anblicks einer Bismarck-Statue oder die symbolische Darstellung Bismarckschen Geistes durch den Formcharakter des Denkmals benötigen.

Andererseits haben gerade die vielen verfehlten Versuche der Konkurrenz die absolute Unmöglichkeit bewiesen, an diesem mehr idyllisch wie heroischen Orte durch Häufung kolossaler Steinmassen dem Charakter des Gefeierten gerecht zu werden. Aber man wird dann eben umsoweniger der Forderung einer Bismarck-Statue eine gewisse Berechtigung absprechen dürfen. Vom formalen Standpunkt aus wird man verlangen, daß nicht abermals, wenn auch in anderer Weise wie bei dem Niederwald-Denkmal, die Fernwirkung versagt. In der jetzigen Gestalt scheint mir das Dolmenrund diese Garantie nicht ganz zu bieten, zumal die Kronen der vier Bäume, die im Innern stehen sollen (eine Idee, die mit Recht so viel Anklang gefunden hat), eine Schädigung der an sich schon geringen Silhouettenwirkung durch Unterbrechung der abschließenden Horizontale des Gebälkes befürchten lassen. Dazu kommt, daß die bereits projektierte mächtige Eisenbahnbrücke Rüdesheim-Bingen die Größenwirkung des Denkmals im Landschaftsbild herabzudrücken geeignet erscheint. Aber ein kräftiger Unterbau (auf den bis jetzt fast völlig verzichtet ist), eine geringe Steigerung aller Maße in der Richtung des sehr verwandten, dem Empfinden des Schreibers fast näherstehenden ausgezeichneten Entwurfes von Pfann & Pfeifer (IV. Preis) könnte hier korrigierend wirken. Auch bei der Statue Jung-Siegfrieds wäre nochmals zu prüfen, ob das im Oberschenkel wagrecht ausgestreckte, im Knie einen rechten Winkel bildende rechte Bein der fast 9 m hohen Figur nicht einen genrehaften unruhigen Eindruck machen muß. Im übrigen kehrt die Idee des offenen Säulen- oder Pfeilerrundes nicht weniger wie zwölfmal wieder, allein schon ein Beweis, wie sehr diese durch die Landschaft gefordert war, zumal gerade sie jede gedankliche Beziehung zu Bismarck vermissen läßt und auf die Beigabe einer Bismarck-Figur, drei Fälle ausgenommen, verzichtet wurde. Meist nimmt die Mitte ein Altar oder Feuerherd ein. Einer zeigt durch besondere Darstellung den malerischen Effekt, wenn in der Nacht die dunklen Silhouetten der Pfeiler gegen die Glut des Feuers stehen. Auch bei Tage beruht ein Hauptreiz dieser Denkmale auf dem Durchscheinen des Himmels zwischen den Steinmassen. Alles Lastende, Drückende wird dadurch aufgehoben, wie es auch der festlich heitere Charakter der Landschaft gebieterisch verlangt. Nicht minder bestimmend wird für die Wahl dieses Motivs der Gedanke gewesen sein, daß man nach Besteigen dieser Höhe mit dem einzigartigen Panorama womöglich mit der Natur in Kontakt bleiben, also nicht gern in geschlossene, womöglich düstere Räume geführt werden möchte. Man erinnere sich, welchen Stimmungswert beim Niederwald-Denkmal der gleichzeitige Blick von der Terrasse auf die Landschaft hat. Von der gleichen Empfindung waren die geleitet, die zu rechteckigen Säulen- oder Pfeilerhallen auf der Höhe des Berges griffen.

Es schließen sich an die Bauten in geschlossener Tempelform. Dabei ergibt sich die Frage — namentlich der Bonatzsche Entwurf regt dazu an — ob die geradlinige Säulenreihe und die aus- und einspringenden Ecken dieser Bauten nicht einen durch den Gegensatz wirksameren Abschluß der unbestimmt rundlichen Form des Hügels bilden, als die kreisförmigen Anordnungen ähnlicher Art. Geringe Höhe und relativ große Breite, mit der sie auf die Bergeskuppel gelagert erscheinen, ist all diesen Bauten gemeinsam.

Daß das umgekehrte Prinzip, eine vorwiegende Höhentendenz, auf diesem Platz, der felsigen Spitze eines ziemlich steilen, aber wenig massigen Hügels, von vornherein verfehlt ist, darf als sicheres Ergebnis der Konkurrenz betrachtet werden. Ein Gang durch die Abteilung der burgartigen Bauten genügt auch, um sofort zu erkennen, wie unglücklich sich diese im landschaftlichen Bild gerieren. Dies gilt nicht minder für alle die riesigen, obeliskenartigen Unterbauten von Reiter- und anderen Statuen, die gleichfalls a limine abzuweisen sind. Zu wünschen wäre nur, daß in

Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1911

NIKOLAUS SCHATTENSTEIN
BILDNIS DER BARONIN STEFFI G.

der neuen Konkurrenz oder wenigstens sonstwo sich Verwendung fände für das majestätische Werk des wieder nach Berlin gezogenen FR. METZNER, in dem auch die Jury „eine der grandiosesten Reiterstatuen der neueren Plastik“ sah.

Es bleibt noch, wenn man von einzelnen oft recht grotesken Einfällen, wie z. B. der Bekrönung des Hügels durch riesenhafte ungeheure Tiere (Adler, Löwen) absieht, die umfangreiche Gruppe der Kuppelgebäude etwa 15 Nummern in der Auswahl der 100 besten Arbeiten. Viel interessante Arbeit ist hier geleistet, leider auch viel vergebliche Mühe aufgewendet worden, da weitaus die meisten dieser Denkmale durch die Kolossalität der Massen erdrückend in der Landschaft wirken. Auch das zweifellos architektonisch gedankenreichste und bedeutendste Werk, der herrliche Kuppelbau von Kreis, ist an den Maßstabverhältnissen gescheitert.

Besonders scharf tritt diese hervor auf der als Normalansicht des Denkmals zu betrachtenden Darstellung der Elisenhöhe mit dem darunter befindlichen Bahnhof und den Villen, wie sie etwa Abb. 2/3 der offiziellen Publikation zeigen und die als Prüfstein für die maßstäblichen Verhältnisse des Denkmals betrachtet werden müssen. Den Eindruck, den man von diesen Ansichten erhält, ist ein so unmittelbar sinnlicher, daß sich ihm wohl kein Beschauer entziehen kann und er rechtfertigt aufs schlagendste den Standpunkt der Jury, soweit er darauf ausging, jede Vergewaltigung der Natur zu vermeiden. Vor diesen Blättern aber hat man die Empfindung, daß der Kreissche Kuppelbau seine Unterlage zermalmen müßte, und das Gleiche gilt in noch höherem Maße von dem zweiten, ganz im Kreisschen Geist empfundenen, gleichfalls sehr bestechenden Werke SCHUBERTS. Ja, von den 14 Nummern dieser Gruppe gliedert sich streng genommen nur der relativ zierliche RIEMERSCHMID'sche Entwurf (III. Preis) zwanglos der Landschaft ein. Ihm nahe steht RICHARD BERNDELS (IV. Preis) vor allem im Innenraum einzig glückliche Schöpfung. Die festliche Heiterkeit dieser reich ausgestatteten Rotunde wirkt neben der finsteren Grabesstimmung der meisten anderen wahrhaft befreiend.

KARL PHILIPP BRUNNENGRUPPE
Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1911

Alles in allem lehrt die Konkurrenz, so scheint uns, daß zwar eine Kuppelanlage nicht unmöglich, vorausgesetzt, daß sie nicht finsteren, gruftartigen Charakter trägt, sondern sich heiter und hell im Innern der lachenden Landschaft einfügt, daß aber offene Säulen- oder Pfeilergehege mit horizontalem Gebälkabschluß und mäßiger Höhenentwicklung am glücklichsten den Berg abschließen, was im Grunde genommen die entzückende kleine Tempelkulisse auf der Elisenhöhe seit 100 Jahren predigt. Die Unterbringung einer Bismarck-Statue aber, sei es in Gestalt eines Reiters inmitten des Säulenhofes oder der einer sitzenden Figur im Rund des Steingeheges, — wenn nicht eine von dem Architektur-Denkmal getrennte Aufstellung als Abschluß der Festplatzanlage weiter hinten auf dem Bergplateau den Vorzug verdient — wird die Gesamtwirkung nicht schädigen und dem Denkmal die von der Laienwelt gewünschte individuelle Note geben.

KÜNSTLERPORTRÄTS DER BRÜDER GONCOURT

I. AUGUSTE RODIN

Am Nachmittag des 17. April 1886 holte mich Bracquemond ab, um den Bildhauer Rodin zu besuchen.

Er ist ein Mann mit ein wenig bäuerischen Zügen, mit hellen Augen, die unter krankhaft geröteten Lidern blinzeln, mit langem blondem Bart, kurz geschorenem Haar, rundem Kopf, dem Kopf gelassenen doch zähen Eigensinns — ein Mann, wie ich mir die Jünger Jesu vorstelle.

Ich finde ihn in seinem Atelier am Boulevard Vaugirard, dem gewohnten Bildhaueratelier mit seinen gipsbespritzten Wänden, seinem unglückseligen, eisernen Ofen, mit der kalten Feuchtigkeit, die all diese großen, nassen, in Lappen gehüllten Tonwerke ausströmen, mit all den Abgüssen von Köpfen, Armen, Beinen, dazwischen zwei dürre Katzen sich wie phantastische Greife ausnehmen. Und darin ein Modell mit entblößtem Oberleib, das wie ein Holzknecht aussieht.

Rodin dreht die auf Schemeln stehenden Tonmodelle in natürlicher Größe seiner sechs Bürger von Calais, die er mit gewaltiger realistischer Betonung dargestellt hat. Er zeigt uns auch einen kraftvollen Entwurf einer nackten Frauengestalt, einer Italienerin, ein gedrungenes doch elastisches Geschöpf, ein Panther, wie er sagt; und mit bedauerndem Tone fügt er hinzu, er könne sie nicht vollenden, einer seiner Schüler, ein Russe, habe sich in sie verliebt und sie geheiratet.

EDMUND KLOTZ SPECKBACHER
Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1911

Ein echter Meister des Fleisches, dieser Rodin. Ein Wunderwerk des Bildhauers ist seine Büste Dalous, in Wachs ausgeführt, einem grünen, durchschimmernden Wachs, das Nephrit vortäuscht. Man kann sich keine Vorstellung machen von der liebevollen Modellierung der Augenlider, der Zartheit des Nasenrückens.

Mit den Bürgern von Calais hat der große Künstler kein Glück. Der Bankier, der die Geldmittel für die Herstellung des Denkmals in Verwahrung hatte, ist entflohen. Rodin weiß nicht, ob er Bezahlung erhalten wird, und doch ist das Werk so weit fortgeschritten, daß er es vollenden muß, und das wird ihm an Modellen und Ateliermiete 4500 Franken Kosten verursachen.

Von seinem Atelier am Boulevard Vaugirard führt uns Rodin zu seinem Atelier bei der Ecole-Militaire, seine für das zukünftige

O. HOFNER ❧ GOETHE. PLAKETTE

Palais der dekorativen Künste bestimmte Tür zu sehen. Auf den beiden ungeheuer großen Füllungen ist ein wirres Gewimmel, das aussieht wie Korallenbildungen. Dann, nach Verlauf einiger Sekunden, erkennt das Auge in diesem anscheinenden Korallengebilde das Hervor- und Zurücktreten, die Erhöhungen und Vertiefungen einer ganzen Welt von köstlichen kleinen, gewissermaßen tätigen Akademien, die die Kunst Rodins dem epischen Sturz auf dem jüngsten Gericht Michelangelos entlehnt zu haben scheint, und das mit einem beispiellosen Relief, das nur er und Dalou sich auszuführen getrauen.

E. MEIER ❧ KUNST U. JAGD. PLAKETTE

Das Atelier des Boulevard Vaugirard beherbergt eine durchaus reale Menschheit — das auf der Schwaneninsel ist wie der Wohnsitz einer aus Dante oder Victor Hugo geschöpften poetischen Menschheit.

Und von ungefähr in eine auf dem Boden ausgebreitete Menge von Abgüssen greifend, zeigt Rodin uns ein Detail seiner Tür ganz in der Nähe. Es sind wundervolle kleine Frauenkörper, deren Rückenlinien, ja man möchte sagen: den Flügelschlag der Schultern — er ganz ausgezeichnet zu gestalten weiß. Rodin hat auch im höchsten Grade eine Vorstellung davon, wie zwei Liebende sich umfassen, aneinanderschmiegen.

Eine Gruppe von höchster Eigenart stellt nach seiner Meinung die physische Liebe vor, ohne daß der Ausdruck seiner Meinung nach anstößig wäre. Es ist eine männliche Figur, ein Satyr, der, mit Anspannung aller Muskeln dargestellt, eine Nymphe an seine Brust drückt.

* * *

Nach Tisch plaudere ich mit Rodin, der mir von seinem arbeitsamen Leben erzählt, wie er um sieben Uhr aufsteht, um acht in sein Atelier tritt und seine nur durch das Frühstück unterbrochene Arbeit bis zu einbrechender Nacht fortsetzt: stehend oder auf einer Leiter sitzend, so daß er abends wie zerschlagen ist und, nachdem er eine Stunde gelesen, das Bedürfnis fühlt, das Bett aufzusuchen.

Er spricht mir von der Illustration der Dichtungen Baudelaires, die er für einen Liebhaber ausführt und in die er sich völlig hätte vertiefen mögen; die Remuneration gestattet ihm jedoch nicht, Zeit genug darauf zu verwenden. Und dann verspürt er für dieses Buch, das nicht in die Oeffentlichkeit kommen wird, sondern in das Arbeitszimmer jenes Amateurs verschlossen bleiben soll, nicht den Eifer, das Feuer wie für eine von einem Verleger bestellte Illustration. Und da ich ihm meinen Wunsch andeute, ihn eines Tages Venedig bei Nacht illustrieren zu sehen, macht er mich darauf aufmerksam, daß er ein Mann des Nackten und nicht der Gewandung ist.

Er spricht alsdann ausführlich über seine Büste Victor Hugos, der ihm nicht gesessen, doch ihm erlaubt hat, zu ihm zu kommen, so oft er wollte. Er hat eine Menge Skizzen von dem großen Dichter gemacht; ich glaube sechzig: von rechts, von links, von vorn — doch fast alle verkürzt, in nachdenklicher Haltung oder bei der Lektüre, und nach diesen Skizzen hat er eine Büste konstruieren müssen.

A. HARTIG ❧ LIEBE. PLAKETTE

Lustig ist es, Rodin von

Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1911

O. RUZICKA
AM DÜRNSTEINER KIRCHENCHOR

OSEF KÖPF — TRIPTYCHON

Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1911

den Kämpfen erzählen zu hören, die er auszufechten hatte, um Hugo so zu machen, wie er ihn sah, von den Schwierigkeiten, die er zu überwinden hatte, um von der Familie die Erlaubnis zu erlangen, das konventionelle Ideal abzulehnen, das sie sich von dem erhabenen Schriftsteller, von seiner drei Stock hohen Stirn usw. machte, kurz die Maske wiederzugeben und zu modellieren, die die seine war und nicht die von der Literatur erfundene.

Rodin gesteht mir, daß er die Sachen, die er schafft, damit sie ihn nach ihrer Vollendung vollständig befriedigen, von Anfang an in ihrer vollen Größe ausführen muß, weil die Details, die er zuletzt hineinbringt, ihnen etwas von ihrer Beweglichkeit nehmen, und daß er nur, wenn er die Entwürfe in ihrer natürlichen Größe und monatelang betrachtet, sich darüber klar wird, was sie an Beweglichkeit eingebüßt haben, und ihnen dann das wieder verleiht, dadurch, daß er die Arme usw. freier loslöst, kurz ihnen all die Lebendigkeit, all den Schwung, all die Erdenfreiheit wiedergibt, die die letzten Einzelheiten gemindert, verdeckt hatten.

Er sagt mir das bei Gelegenheit des Auftrags, den er soeben von der Regierung erhalten hat: er soll den „Kuß“ in Marmor ausführen, in Gestalten über Lebensgröße, die er nicht die Zeit hat, auf seine Weise vorzubereiten.

* * *

Rodin verschwindet bisweilen auf einige Tage von Hause, ohne daß man weiß, wohin er geht, noch wann er zurückkehrt, und fragt man ihn, wo er gewesen sei, so sagt er: „Ich habe Kathedralen besehen!“

* * *

Octave Mirbeau besuchte mich und brachte sogleich die Rede auf Rodin. Es ist eine Begeisterung, eine Wärme des Wortes für des Bildhauers Ausstellung, für seine zwei alten Frauen in einer Grotte, den Frauen mit welken Brüsten, die kein Geschlecht mehr haben und, ich glaube, „Versiegte Quellen“ heißen. Und daran anknüpfend erwähnt Mirbeau, daß er eines Tages dazugekommen sei, wie Rodin etwas ganz Wundervolles modellierte, nach einer zweiundachtzigjährigen Frau, etwas, das noch über den „Versiegten Quellen“ gestanden hätte, und daß, als er einige Tage später den Bildhauer gefragt, wie weit er mit seinem Tonwerk sei, dieser ihm gesagt, er hätte es zerbrochen. Seitdem

aber habe Rodin so etwas wie Gewissensbisse verspürt über die Zerstörung des Werkes und dann die beiden Alten gemacht, die nun ausgestellt sind.

Mirbeau hat viel mit Rodin verkehrt. Er hat ihn zweimal bei sich zu Gast gehabt, auf vierzehn Tage, auf einen Monat. Mirbeau sagt mir, dieser schweigsame Mann wurde angesichts der Natur zum Redner, zu einem hochinteressanten Redner, der eine Menge Kenntnisse besitze, die er sich ganz allein erworben, und die sich von der Entstehung der Götter bis zur Technik sämtlicher Gewerbe erstreckt.

* * *

Als ich vor Tisch mit Rodin promenierte, sprach er mir von seiner Bewunderung für die japanischen Tänzerinnen und von den Skizzen, die er von ihnen gemacht, rasche Skizzen, die nicht genügend durchdrungen seien von dem Exotismus der Tänzerinnen, und etwas Antikes haben. Er sprach auch von ähnlichen Studien aus einem nach London verpflanzten japanischen Dorf, wo ebenfalls japanische Tänzerinnen zu sehen wären. Rodin findet unsere Tänze zu hüpfend, zu zerhackt, während in den japanischen Tänzen sich eine Folge von Bewegungen aneinanderreihe und Schlangenwindungen, Wellenlinien erzeuge.

Im Verlaufe unserer Unterhaltung machte ich zu Rodin die Bemerkung, daß das Auge des alten wie des modernen Europa empfänglicher für die Linie als für die Farbe war und geblieben ist, und als Beispiel nannte ich ihm die etruskischen Vasen, deren ganze Schönheit von der Silhouette der Figuren herrührt, während bei den chinesischen und japanischen Töpfereien der farbige Fleck die Schönheit ausmacht.

HANS MÜLLER — DIE FAMILIE

Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1911

II. FÉLICIEN ROPS

Es besucht uns Rops, der die „Lorette" illustrieren soll. Ein gemütlicher Herr mit dunklem, gegen den Strich gebürstetem, ein wenig krausem Haar, kleinem schwarzem Schnurrbart mit pinselförmigen Spitzen, einem weißen Seidentuch um den Hals und einem Kopf, der an den Duellanten Heinrichs II. wie an den Spanier der flandrischen Maler erinnert. Er spricht lebhaft, mit überstürzender Hast und schnarrendem flämischem Akzent.

Er erzählt von der Bestürzung, die, wenn er aus seiner Heimat kommt, die lächerliche, phantastische, entstellende Kleidung der Pariserin, die ihm wie ein weibliches Wesen von einem andern Planeten vorkomme, ihm verursacht. Er spricht ausführlich über die Moderne, die er nach der Natur schaffen will, von dem unheimlichen Charakter, den er darin entdeckt, von dem beinahe schaurigen Aussehen, das er bei Tagesanbruch nach einer durchspielten Nacht an einer Halbweltlerin wahrgenommen, ein Bild, das er malen will, und für das er schon achtzig Dirnenstudien nach der Natur gemacht hat.

Rops ist ein sonderbarer, interessanter und sympathischer Bursche. Er spricht sehr geistreich über die Blindheit der Maler für das, was sie vor Augen haben, und die durchaus nur das sehen, was man sie gewöhnt hat zu sehen, einen Farbenkontrast beispielsweise, aber nichts von dem Moralischen der modernen menschlichen Natur. Und Rops ist wirklich beredt in seiner Schilderung des grausamen Aussehens der Frau von heute, ihres harten Blickes, ihrer bösen Gesinnung gegen den Mann, die sie keineswegs verbirgt, verhehlt, sondern ostentativ in ihrer ganzen Person zur Schau trägt.

EDUARD KASPARIDES — HERBSTABEND AM SEE

Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1911

HANS LARWIN WINTERSPORT IN NEUSTIFT

Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1911

Er erklärte mir, was ich von ihm als Belgier nicht begriff: seinen zeitweise schwarzen Blick und seine aufstrebenden Haare. Er ist von ungarischer Herkunft. Sein Großvater war einer von denen, die nicht für Maria Theresia sterben wollten.

In farbenreichen Schilderungen erzählt er mir gleichzeitig von den dramatischen Ereignissen des Feldzuges von 1870 und von seiner verliebten Leidenschaft für die Rosenstöcke seines Gartens in Corbeil. Als Künstler skizzierte er mir mündlich die Silhouette Moltkes, der den Feldzug in Frankreich in Pantoffeln mitmacht; führt mich dann, in der Dämmerung, in eine Hütte, wo er, im Begriff, eine Kartoffel aus einem eisernen Topf über dem Feuer zu nehmen, plötzlich gebannt ist durch den Anblick einer Frau, die, das Gesicht nach unten, am Boden liegt, die Haare gerade wie ein Pferdeschwanz in einer Blutlache ausgebreitet; und als er auf den Hof hinausgeht, befindet er sich einem Manne gegenüber, der sich sterbend an einen Zaun lehnt, mit einem Rest von Leben in den Augen, der furchtbar ist. Ein Anblick, der Rops mit einem nervösen Schreck erfüllt, wie er ihn nie zuvor empfunden, und unter dessen Bann stehend er sich dennoch genötigt sieht, einen Kameraden herbeizuholen, um die Frau aufzuheben und in den Krankenwagen zu tragen.

DER MÜNCHNER GLASPALAST 1911

Ohne ersichtlichen künstlerischen Grund nennt sich die Ausstellung im Glaspalast eine „Jubiläums-Ausstellung". Es ist damit natürlich auf den 90. Geburtstag des Prinzregenten hingezielt, der dieser Veranstaltung wie allen Dingen der Kunst ein warmherziger Schirmherr ist. Indessen berechtigt das

OSKAR STÖSSEL BILDNIS. RADIERUNG
Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1911

Materielle der Ausstellung nicht zu dieser Bezeichnung. Der Durchschnitt ist im allgemeinen der früherer Jahre und auch sonst gibt es keine Ueberraschungen, die der Jahresausstellung ein besonders festliches Gepräge geben, ihr den Stempel des Außerordentlichen aufdrücken. Es ist vielmehr so ziemlich wie alle Jahre: ein paar Gedächtnisausstellungen, die unsere geschichtlichen Kenntnisse in angenehme Schwingung versetzen, sonst die bisherige Verteilung der Säle und im großen und ganzen die gewohnte Aufmachung. Dies gilt besonders für die Säle der Künstlergenossenschaft, aus denen wir FRANZ VON DEFREGGER, GEORG PAPPERITZ, FRANZ SIMM, HANS VON PETERSEN, JOSEF WENGLEIN, AUGUST FINK, ALEXANDER V. WAGNER, CARL SEILER, PAUL EHRHARDT, LUDWIG VON LANGENMANTEL, OTTO STRÜTZEL, WALTHER FIRLE nennen, um wenigstens einige der Hauptstützen der die Ausstellung veranstaltenden Künstlergruppe anzuführen. Gedächtnisausstellungen hat man für Pernat, Bär, Willroider und Erdtelt arrangiert. Die ERDTELT-Kollektion ist zweifellos die künstlerisch wertvollste, an Eindrücken reichste, an Aufschlüssen wichtigste. Man hat ihr im sogenannten Kaulbach-Kabinett einen wohlverdienten Ehrenplatz eingeräumt. Zumal die früheren Arbeiten Erdtelts, die eine nahe Verwandtschaft mit den besten Leistungen der Diez-Schule unumwunden zugestehen, haben meinen aufrichtigen Beifall. Wie flott sind diese Genre-Studienköpfe in der damals beliebten Niederländer-Manier gezeichnet, wie geschmackvoll ist des Malers Palette, wie gelungen sind psychologische Züge den Bildnissen eingefügt! Erst im letzten Jahrzehnt scheint das Niveau malerischer Kultur bei Erdtelt etwas gesunken zu sein; offenbar hatte auch ihn der junge, siegreiche Impressionismus verwirrt; er begann heller und dünner zu malen, machte Kompromisse und geriet dadurch in die Enge. Der Impressionismus verlangt die ganze Persönlichkeit, er ist kein beliebig abzuwandelndes Malschema, sondern ein künstlerisches Lebensprogramm. . . BÄR und PERNAT vermögen uns weniger zu fesseln, ihre Kollektionen sind offenbar nicht sehr glücklich ausgewählt worden, und fast das nämliche möchte ich von LUDWIG WILLROIDER behaupten; zu mindest läßt diese Serie meist kleinerer, studienhafter Landschaften den geliebten Meister nur für den Eingeweihten in ganzer Wirksamkeit auferstehen.

Zahlreiche Gastgruppen sind auch dieses Jahr von auswärts und aus München erschienen. Ueber die Badenser, Berliner, Düsseldorfer, Frankfurter und Schleswig-Holsteiner nach der Qualität und dem Ensemble der hier ausgestellten Werke zu urteilen, erschiene mir nicht sehr gerecht. Diese Kunststädte haben stärkere artistische Potenzen als man nach den Kollektionen im Glaspalast anzunehmen geneigt ist und wer Ausstellungen dieser Gruppen an Ort und Stelle besucht, kommt zu erfreulicheren Konstatierungen, als sie auf Grund der im Glaspalast gezeigten Objekte möglich sind.

Etwas erfrischender als die Kollektionen wirkt die Gruppe derer von Weimar, und bei den Schotten freut man sich, feststellen zu können, daß eine alte malerische Tradition, deren Wurzeln bis auf Constable greifen, auch mittlere Talente zu respektabler Höhe zu fördern vermag.

Von den Münchner Gästen, die mit eigener Jury zur Ausstellung zogen, interessiert, wie gewöhnlich, die „Scholle" am stärksten. Wuchtige dekorative Wirkung tun die beiden freskoartig behandelten Bilder FRITZ ERLERS, die Motive Ariostos in eine sehr freie Sprache der Kunst übersetzen. Von vollendeter Anmut und berückender Großartigkeit der Malerei ist ein lebensgroßes Damenbildnis in Weiß, das LEO PUTZENS pikantem Pinsel entflossen ist. PÜTTNERS eminente koloristische Kunst, die sich ungestraft die kühnsten Experimente erlauben darf, ist auch diesmal in einer Weise vertreten, daß man sich der Konstatierung nicht entschlagen kann, Püttner sei der malerischste der „Scholle"-Maler. Besonders erfreut das stärkere Hervortreten ADOLF HÖFERS, der sich bisher mehr im Hintertreffen seiner Gruppe hielt. Ist seine Kunst auch nicht von der faszinierenden Originalität der Führer, so gebührt Höfer doch uneingeschränkte Anerkennung für seine geradezu spielende Beherrschung der Technik, für seinen koloristischen Geschmack, für das wundervolle Exterieur seiner Arbeiten. ERICH ERLERS „Kruzifixus", ein Werk, das entfernt an Egger-Lienz gemahnt, hebe ich aus der stattlichen Anzahl der Qualitätsarbeiten der „Scholle" noch besonders her-

OSWALD GRILL — DER STROM UNSERER HEIMAT

Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1911

GUSTAV A. HESSL — ERNTEZEIT

Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1911

vor. — Die Ausstellung der *„Luitpoldgruppe“* macht einen frischen und den relativ neuartigsten Eindruck. Von dieser schicksalsreichsten der Münchner Künstlergesellschaften hat sich wiederum ein Häuflein losgelöst, *„Der Bund“* nennt es sich, aber wie der Phönix aus der Asche, ist aus den Trümmern der „Luitpoldgruppe“ eine neue Heerschar meist junger, unverbrauchter Kräfte auferstanden. Der ungemein kultivierte BRÜNE, dessen künstlerischer Esprit eine prononziert französische Note hat, der schwere, temperamentvolle FRITZ BÄR, HANS HEIDER, HARRY SCHULTZ, HORADAM, STEINMETZ, PETUEL, RÜGER und andere Bewährte des alten Stammes erhielten erstaunlich rasch Zuzug. Ich nenne von den Neuen nur den Tiermaler PURTSCHER, einen der Begabtesten, die je aus Zügels Atelier hervorgegangen sind. Seine Hundebilder gehören zu den sehenswertesten malerischen Leistungen der ganzen Ausstellung. — Besagter *„Bund“* hat in WALTER THOR, dem geschätzten Meister des markig charaktervollen Porträts, seinen Führer. Um ihn gruppieren sich der munitiöse Feinmaler LÖWITH, WENZEL WIRKNER, der poesievolle Landschafter, BOHNENBERGER, der Schöpfer eindrucksvoller Akte, HOFFMANN V. VESTENHOF, der in krausen Phantasien schwelgt, und ALBERT LANG, einer der letzten jenes Künstlerkreises, der sich zu Beginn der siebziger Jahre um Wilhelm Leibl sammelte. Von Langs Hand stammt das schöne, schon ältere Bildnis Emil Lugos, eine sehr starke und interessante Arbeit, wie denn überhaupt der „Bund“ sich mit Glück bemüht, durch die hohe Qualität seiner ersten Ausstellung seine Existenzberechtigung zu dokumentieren. — Bei den *„Bayern“*, einer früheren Abzweigung der „Luitpoldgruppe“, herrscht in zwei Sälen ein kühler, vornehmer Gesamtton. Das Ensemble ist gerade hier außerordentlich harmonisch und vorzüglich aufeinander abgestimmt. KUNZ, MARR, BARTELS, BLOS, HOCH, SCHUSTER-WOLDAN, E. LIEBERMANN, RABENDING, HELLER, LÜDECKE sind die bestimmenden Künstler dieser Gruppe; sie beziehen mit schönen und starken Arbeiten das Schlachtfeld, ohne daß man indessen sagen könnte, ihre Kunst hätte eine auffallende neue Nuance zu zeigen. Sie haben nun einmal ihren künstlerischen Ausdruck gefunden und beharren dabei. Nur einer, HERMANN URBAN, hat sich gründlich geändert. Die etwas bleierne, graue Malerei, die früher seine Bilder beherrschte, ist jetzt einer glücklichen weicheren Farbgebung gewichen, ein zartes Grün, ein duftiges Gelb, ein pikant hingehauchtes Blau haben Urbans Palette bereichert. Wie der Künstler selbst versichert, ist diese frischere, hellere Palette das Resultat technischer Experimente, und das stimmt nachdenklich: so viel also vermag in der Kunst die restlose Beherrschung des Handwerks! — Von der Plastik ist nichts Besonderes zu berichten; das Ausstellungsdasein der Bildhauerwerke ist im Grund verfehlt, diese Marmoraufstapelungen und Gipsmagazine können nicht jene heitere und andächtige Stimmung auslösen, deren die Kunst bedarf, die tiefere Eindrücke hinterlassen will als Reizungen des Auges. Aehnlich ist's mit der Graphik: nach ästhetischen Gesetzen hat sie nichts an den Wänden zu suchen, sondern ihr Dasein hätten Mappen zu umschließen. Immerhin: gerahmte Radierungen und Lithographien an den Wänden wirken weniger pretentiös als Skulpturen, die sich ein für allemal architektonischen Ueberideen unterordnen müßten. Und so geht man durch den Saal des *„Vereins für Originalradierung München“* immerhin mit größerem Genuß als durch das Bildhauermagazin der Genossenschaft.

G. J. W.

FRITZ VON RADLER — MISS DAISY KENEDY
Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1911

DIE RÖMISCHE KUNSTAUSSTELLUNG

Von Dr. HANS BARTH (Rom)

II. Die Häuser der einzelnen Nationen

Belgien und Spanien bilden die Grenzen der Valle Giulia, des Ausstellungstales; Belgien nach der Villa Borghese, Spanien nach der Flaminischen Straße und dem Tiber zu. Beide so ziemlich die letzten Häuser, die eröffnet wurden. In *Belgien*, das leider vergessen hat, seine Meuniers und Genossen zu schicken, finden wir dafür treffliche Landschaften von BASELEER, FRANZ COURTENS, VIERIN, RECKELBUS, Porträts von LEEMPOELS, DIERICKS und LEVÊQUE, und von bereits bekannten Bildern u. a. KNHOPFFS „Einsamkeit“ und LAERMANS' „Blinden“. Im Schwarz-Weiss ARTOTS Mädchenköpfe, DE BRUYCKES Radierungen und RASSENFOSSES wildgewor-

dene Mänade. In der Skulptur DUPONT mit einer famosen Pferdegruppe und ROUSSEAUS „Jüngling über der Maske Beethovens sinnend". Neben Belgien das im echt russischen Kuppelstil erbaute Haus des *Moskoviterlandes*, dessen Kunst sich in Rom sehr gut präsentiert. Zumal in Porträt und Genre, wo wir KISELEWAS Bäuerinnen mit Kostümen in allen Nuancen von Rot erwähnen, ferner KOUSTODIEFFS jungen Mastbürger mit einem Antlitz, das einem Sänger der Capella Sistina wohl anstünde, sowie elegante Damenporträts von KRZYZANOWSKI und MAKOWSKI. Ueber sie alle ragen natürlich die zwei Großen hervor, die ihre eigenen Säle haben, und mit Recht. REPIN mit einer Menge seiner herrlichen Bildnisse berühmter und unberühmter Zeitgenossen, darunter Tolstoi in verschiedenen Posen, und SEROW, der in Rom hauptsächlich durch seine originell aufgefaßte Ida Rubinstein fesselt. Von großer Poesie ist DUBOWSKIS melancholische Landschaft aus der Akademie der schönen Künste in St. Petersburg. Die Bildhauerei ist vertreten u. a. durch BERNSTAMM (Flaubert), GUENSBURG (Tolstoi und Antokolski) und TRUBETZKOI mit Reiterstatuetten Alexanders II. und Tolstois. Auf den russischen Kuppelbau folgt das elegante Landhaus (böse Menschen sagen auch „Warenhaus") *Oesterreichs*, das gleichwie das Haus *Deutschlands* in diesem Blatte an besonderer Stelle behandelt werden soll. Einen eigenen Komplex gewissermaßen bilden die Häuser Serbiens, Ungarns und Frankreichs. *Serbien*, im assyrischen Tempelstil, ist eigentlich nur Domäne des Kroaten MESTROVIC, dessen teils von archaistischer Barbarei, teils von Michelangiolesker Wucht erfüllte seltsame Gebilde die slavische Sagenwelt, zumal den Kampf des Serbentums gegen den Halbmond, behandeln. Sind es menschliche Weiber, diese merkwürdig geformten Niobiden, die in bizarren Stellungen am Boden kauern, ob den Gefallenen klagend oder auf abgehauene Gliedmassen der Toten gebeugt, die sie in Händen halten? Und diese Männer! Jeder eine fast obszöne Herkuleskarikatur! Jener Attilaähnliche Heerfürst, der wie eine Tigerkatze auf einem Monstregaule hockt, der mehr als ein Stockwerk hoch ist! Ein unglaubliches Können, eine künstlerische Urkraft, deren Schöpfungen nicht für ein kulturgezähmtes europäisches Publikum des zwanzigsten Jahrhunderts, sondern für Tiermenschen der Vorwelt bestimmt scheinen ... Man atmet förmlich auf, wenn man von Serbien aus die Häuser *Frankreichs* und *Ungarns* betritt. In letzterem bewundert man von MUNKÁCSY und PAAL an die besten Gemälde ungarischer Künstler, darunter natürlich SZINYEI mit seinem „Picknick auf der Wiese", CSÓK mit weiblichen Akten, BENCZUR mit der „Huldigung der Ungarn vor Franz Joseph", LÁSZLÓ mit Porträts, dann PERLMUTTER, POLL u. a. Weniger spricht der *Französische* Palast an, der einige gute Bilder BESNARDS, CAROLUS DURANS und ROLLS, sowie Skulpturen RODINS („L'homme qui marche" und Karyatide), außerdem aber eine Unmenge des Mittelmäßigen enthält und durch das höchst unglückliche Hängen der Bilder verstimmt. Besser gefällt in dieser Hinsicht *England*, dessen Renaissance-Palast sich über dem deutschen Hause erhebt und die einzelnen Schulen recht übersichtlich zur Anschauung bringt. Zwei Säle sind — John Bull ist schlau! — den großen Malern der Vergangenheit gewidmet, den REYNOLDS (Kitty Fisher mit dem goldig-schimmernden Braunhaar und dem Täubchen im Schoß, und Mary Palmers mit dem weißen Turban und dem weißen Gewand, eine entfernte Verwandte der armen Beatrice Cenci), dann GAINSBOROUGH (u. a. Selbstporträt und Gewitterlandschaft mit Kühen), LAWRENCE, HOPPNER, ROMNEY (mit dem Bacchantenköpfchen seiner Freundin Lady Hamilton), RAEBURN (Lord Mac Nab), TURNER, CONSTABLE mit Landschaften, WILKIE mit fast holländischen Wirtshausbildern und HOGARTH mit einer Verführungsszene und einer Kartenpartie. In anderen Sälen DANTE ROSSETTI, BURNE JONES, BRANGWYN, ALMA TADEMA, HERKOMER, ORCHARDSON, bis auf die modernen und modernsten, die sich wie eine Armee von Heuschrecken auf die blühenden Gefilde der Alten niederlassen. Die in England gegen alles Reglement so großartig vertretene retrospektive Kunst fehlt in dem *Amerikanischen* Farmerhaus (die Ausstellung der Vereinig-

HANS DIETRICH — BEETHOVEN
Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1911

DR. GEORG HIRTH
feierte am 13. Juli seinen 70. Geburtstag

ten Staaten ähnelt nämlich einem solchen wie ein Ei dem anderen) natürlich fast gänzlich. Von verstorbenen Künstlern ist nur WHISTLER da mit seinem Sarasate. Dagegen hat SARGENT eine Reihe schöner Bildnisse, darunter den schneidig blonden General Leonard Wood und eine interessante Dame in ausgeschnittenem schwarzem Kleide. Weitere Porträts von MAC CAMERON (Präsident Taft), IRVING R. WILES (Mlle Gerville Reache als Carmen), BLUMENSCHEIN (Bildnis eines deutschen Schauspielers), SERGEANT KENDALL und FIELD EMMET mit Kinderporträts. Mit guten Landschaften, meist aus der idealisierten Zone der Wolkenkratzer, kommen CAMPBELL COOPER, CORNOYER, SLOAN, NORDFELDT, PENNELL; mit Skulpturen (worunter der letzte Mohikaner zu Pferde in allerlei Exemplaren vertreten) AUGUSTUS ST. GAUDENS mit einem ganz famosen Puritaner, FRASER mit dem glattrasierten Römerkopf eines alten Mannes, KONTI mit einem „Genius der Unsterblichkeit", der wie eine graziöse Umschreibung der „Jagd nach dem Dollar" berührt. Dem Amerikanischen Hause gegenüber auf der Höhe liegt das kleine *Japanische* Chalet mit guten alten Malereien und leider einer Fülle moderner japanischer Bilder, die sich in nichts von dem „Kitsch" unterscheiden, den Europa selbst produziert. Immerhin wird der Kenner und Freund japanischer Kunst dort manche Freude und Anregung finden. Den Abschluß der fremden Ausstellungen der Via Flaminia zu bildet der pompöse *Spanische* Palast im maurischen Stile. Da Zuloaga und Anglada bekanntlich die Gastfreundschaft Italiens in Anspruch nahmen, so hat hier nur ein einziger Hidalgo eine Sonderausstellung, nämlich SOROLLA, der etwa hundert Bilder bringt. Neben ihm erwähnen wir Genrebilder von R. DE ZUBIAURRE und BENLLIURE, die verzauberten Landschaften von ENRIQUE SERRA, die Porträts von SOTOMAYOR, CARBONERO und ZARAGOZZA.

PERSONAL-NACHRICHTEN

MÜNCHEN. Am 13. Juli vollendete Georg Hirth, der Herausgeber der Münchner „Jugend", sein siebzigstes Lebensjahr. Ein Ewig-Junger steht er in voller Schaffenskraft unter uns, und seine vielseitige Tätigkeit hat durch die fortschreitenden Jahre nicht den geringsten Abbruch erlitten. Hirth ist auf zahlreichen Gebieten menschlicher Kultur bedeutsam publizistisch hervorgetreten. Er hat politische, populär-medizinische, psychologische, kunstkritische, sozialpolitische, kulturhistorische, juristische Arbeiten veröffentlicht, und sein Wort und Urteil hat oft genug im öffentlichen Kampf der Meinungen den Ausschlag gegeben ... Besonders aber hat die Kunst Hirth in ihren Bann gezogen. Wie Hirth auf allen Gebieten ein Pionier der Freiheit, ein Wegebahner ist, so auch hier. Er stand bei zwei bedeutungsvollen Bewegungen der deutschen Kunst an exponierter Stelle: einmal, als das deutsche Kunstgewerbe in den ausgehenden siebziger Jahren aufzublühen begann; dann, als sich in der „Secession" die entschlossenen jungen Kräfte zum Kampf wider die Alten zusammentaten zu begeisterter Phalanx. „Das deutsche Zimmer", der „Formenschatz" und ähnliche Werke, denen sich später noch „Der Stil" gesellte, charakterisieren Hirths Arbeit auf kunstgewerblichem Gebiet. Bei der Begründung der „Secession" lieh Hirth der vielbefehdeten, verspotteten und verlästerten Schar seinen wirksamen publizistischen Schutz, war selbst einer der Eifrigsten am Werk mit Rat und Tat und hat es wohl verdient, daß ihn diese Vereinigung bildender Künstler, deren bezeichnender Name „Secession" von Hirth gefunden wurde, zu ihrem Mitglied honoris causa ernannte. Eine weitere bedeutungsvolle künstlerische Tat Hirths war die Gründung der Wochenschrift „Jugend" vor nunmehr 15 Jahren. Mit der „Jugend" zugleich ist eine Schar von Künstlern gewachsen und groß geworden, die in Hirth ihren verständnisvollen Förderer und Mäzen verehrt; hierher gehören vor allem die Meister der „Scholle", aber auch einige andere, die sich im Dienste der „Jugend" zu Illustratoren großen Stils entwickelten: Rieth, Erich Wilke, Weisgerber, Schmidhammer, Kley ... Mit diesen wenigen andeutenden Notizen sind Hirths große Verdienste um die Kunst natürlich bei weitem nicht umschrieben, aber sie dürften genügen zu der Erkenntnis, daß die deutsche und besonders die Münchner Kunst in Hirth einen ihrer werktätigsten und unermüdlichsten Förderer besitzt. G. J. W.

JOSEF BREITNER REITERFIGUR
Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1911

Redaktionsschluß: 11. Juli 1911 Ausgabe: 27. Juli 1911
Herausgeber: F. SCHWARTZ. Für die Redaktion verantwortlich: P. KIRCHGRABER. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G. Sämtlich in München

FRANZ VON STUCK 1910

Franz von Stuck pinx. Mezzotinto Bruckmann

Kentaurenritt

AUS DER DEUTSCHEN AUSSTELLUNG ROM 1911

RICHARD LUKSCH
BILDNIS VON
FRÄULEIN DEHMEL

DEUTSCHLAND AUF DER INTERNATIONALEN KUNSTAUSSTELLUNG IN ROM 1911

Von Burkhard Meier (Rom)

Der künstlerische Ausschuß für die deutsche Ausstellung in Rom hat seine Aufgabe richtig verstanden, die schwere Aufgabe, das Ausland mit deutscher Kunst bekanntzumachen. Er war sich klar, daß eine solche Ausstellung sich wesentlich zu unterscheiden hat etwa von deutschen Jahresausstellungen, daß es sich hier darum handelte, die Kunst nicht nur der letzten Jahre, sondern der letzten Jahrzehnte umfassend und in ausgesuchten Stücken vorzuführen.

Und für den Kritiker handelt es sich weniger darum, die ausgestellten Werke zu besprechen, als Auswahl, Aufstellung, Einteilung zu begutachten. Was zu sagen ist, betrifft mehr den Ausschuß als die ausstellenden Künstler. Die Ausstellung ist für Ausländer gemacht, nicht für Deutsche; dabei kam es durchaus nicht darauf an, Neues, Unbekanntes vorzuführen; die große Mehrheit der Werke ist aus Galerien oder von früheren Ausstellungen her bekannt, was durchaus zu billigen ist.

Der Ausschuß hat seine Aufgabe so ernst und gründlich aufgefaßt und durchgeführt, wie nur immer gefordert werden kann. Man spürt es allenthalben. Das muß vor allen Dingen anerkannt werden, daran sollen auch die nachfolgenden mancherlei Ausstellungen nicht rühren.

TONI STADLER LANDSCHAFT

Aus der deutschen Ausstellung Rom 1911

Die Hauptlast der Arbeit hatte ARTUR KAMPF zu tragen als Vorsitzender des Ausschusses; er hatte auch die Werke Berliner Kunst auszuwählen; es ist schwer zu ermessen, welche Summe von Takt und Umsicht zu beidem gehörte. Die Auswahl in den anderen Kunstzentren besorgte selbständig eine Reihe anderer Künstler, so v. MARR für München, ROEBER für Düsseldorf, ROBERT DIEZ für Dresden, LANDENBERGER für Stuttgart, SCHÖNLEBER für Karlsruhe. Es war sicher von Vorteil, vielköpfige Kommissionen zu vermeiden.

Rein nach künstlerisch-dekorativen Gesichtspunkten ist die Aufstellung der Kunstwerke erfolgt und insoweit meisterhaft, einreihig, locker, auf Durchblicke Rücksicht nehmend, Symmetrie und Gegenstücke erstrebend. Aber dadurch geschah es, — und ich empfand das als einen Mangel — daß mehrere Werke eines Künstlers oft weit getrennt aufgestellt wurden, besonders bei den Plastikern, aber z. B. hängt auch Trübner in der retrospektiven Abteilung in zwei Sälen, ist von dem Straßburger Beecke ein Bild im Karlsruher, ein Bild in einem anderen Saal. Diese Trennung wurde noch vermehrt durch die Aufstellung einer besonderen retrospektiven Abteilung, in der die Werke ungefähr von 1850 – 1900 vereinigt sind. Da die Ausstellung — mit Recht — soweit ausgedehnt wurde, ergab sich diese Teilung wohl von selbst, allein schon, damit die malerische Haltung der einzelnen Säle eine einheitliche blieb. 15 Künstler sind in *beiden* Abteilungen vertreten; es ist sehr lehrreich, durch Hin- und Herwandern Vergleiche anzustellen. Leider erschwert dies der Katalog, der — weil im voraus gedruckt — keine Angaben über die Aufstellung macht.

Es ist kein Künstler so vertreten, daß er als bedeutende künstlerische Macht wirkte. Der fremde Besucher wird viele gute Werke finden und im Gedächtnis behalten, aber starke,

geschlossene Eindrücke wird er nicht empfangen, er wird glauben, daß überragende Künstler in Deutschland nicht tätig sind.

Einerseits bewundert man die große Gerechtigkeit, mit der alle Gruppen und Richtungen herangezogen sind, man hat das lebhafte Gefühl, daß mit großem Takt ausgewählt ist; andrerseits wünschte man, daß manches durchgestrichen, anderes unterstrichen wäre, daß manche Künstler auf Kosten kleinerer Größen in den Vordergrund gerückt wären.

So fehlen Mittelpunkte, Akzente, Sensationen in gutem Sinne. Die Oesterreicher z. B. haben sie; aus der Vergangenheit haben sie einfach ein Kapitel herausgegriffen: Waldmüller, aus der Gegenwart: Klimt. Da merkt der Besucher gleich: das ist etwas Besonderes, das wird betont, und darum will ich es mir genauer ansehen.

So knapp als möglich, vielfach nur ganz summarisch, soll aufgezählt werden, was im Deutschen Haus zu sehen ist. Ich beginne — anders als der Katalog will —, mit der *retrospektiven Abteilung*. Sie enthält 90 Nummern, davon ein Drittel aus öffentlichen Galerien. Es ist sehr zu bedauern, daß der deutsche Privatbesitz sich so zurückhaltend gezeigt hat. Er hätte es möglich machen müssen, daß — mehr als geschehen — unbekannte oder selten gesehene Werke ausgestellt werden konnten. England gibt in seiner Abteilung der Kunst des 18. Jahrhunderts ein besseres Beispiel. Ich führe an, was aus Privatbesitz da ist.

SCHWIND gehört eigentlich nicht mehr hierher; jedoch freut man sich, vier reizende kleine Sachen aus Privatbesitz (Frau Bauernfeind-

CHRISTIAN LANDENBERGER — MÄDCHEN AM FENSTER
Aus der deutschen Ausstellung Rom 1911

Innsbruck, v. Miller-München, v. Pflaum-Stuttgart) kennen zu lernen. FEUERBACH hätte wohl mehr betont werden können; außer einer Nanna von 1863 interessiert ein idyllisches Bildchen aus Trübners Besitz. Ob der hl. Georg der Nationalgalerie allein geeignet ist, Verständnis für H. v. MARÉES zu erwecken muß bezweifelt werden.

Ausgezeichnet ist LEIBL und sein Kreis vertreten; von ihm selbst ein früheres männliches Porträt (Trübner) und das spätere große Porträt einer jungen Frau (Karthaus-Potsdam), von SCHUCH vier schöne Stilleben (H. Nabel-Berlin), von dem unbekannteren ANTON LAUPHEIMER „Die Kartenspieler" (Nabel), von TRÜBNER bekannte, erstklassige Bilder.

Von den anderen Münchnern fesselt ALBERT v. KELLER mit dem zarten Bild seiner Frau von 1896. Es ist an diesem Ort auffallend, wie sehr seine „Auferweckung von Jairi Töchterlein" italienischer Empfindung nahesteht. Von LENBACHS Kunst ist das farbenschöne Selbstbildnis mit seiner Tochter (Sturm-München) ein gutes Beispiel.

MENZEL ist durch Bilder der Nationalgalerie würdig vertreten; von KNAUS hätte man schon etwas Besseres finden können als die Skizze einer Madonna (Schwabacher-Berlin). LIEBERMANNS frühere Malweise kann man in den vorhandenen drei Bildern gut kennen lernen (Krupp-Essen, Hempel-Berlin).

Die Düsseldorfer sind mit den ACHENBACHS, mit DÜCKER, E. v. GEBHARDT, BRACHT gut vertreten. v. BOCHMANNS ältere Art charakterisiert besser ein Bild der modernen Abteilung (Esthländisches Wirtshaus, 1898) als das große Strandbild von 1888.

Von THOMA ist eine gute Landschaft, von KUEHL eine vorzügliche „Augustusbrücke im Schnee" da.

Wie gesagt, Vergleiche mit der modernen Abteilung sind sehr interessant. Es bereitet Genuß, etwa Liebermann, Trübner, Habermann, A. v. Keller, Zügel, Haug in jungen und späteren Jahren zu vergleichen. Es stimmt traurig, wenn man sieht, wie der alte DÜCKER vergebens der modernen Zeit Rechnung zu tragen sucht, wie BOCHMANN in einem Bildchen dieses Jahres plötzlich seine gute, alte Art verläßt, um heller, dafür leider auch matter und wässerig zu werden. KUEHLS Studien wollen sich nicht mehr wie früher zum Bild gestalten, HANS HERRMANNS „Fischhandel" von 1886 ist mehr zu loben als zwei Bilder aus neuerer Zeit; DEFREGGER und E. v. GEBHARDT sind sich gleich geblieben.

Die Gemälde des *letzten Jahrzehnts* sind nach Kunstzentren gruppiert, während die Graphik

AUGUST KRAUS — LAUFENDER JUNGE
Aus der deutschen Ausstellung Rom 1911

Aus der deutschen Ausstellung Rom 1911

OTTO GREINER
PROMETHEUS
(ZEICHNUNG)

RENÉ REINICKE PRINZESSIN UND LEHRER
Aus der deutschen Kunstausstellung Rom 1911

Von den Landschaftern hat STADLER am meisten Stil und gefestigtes Können (Abb. S. 530). HERMANN URBAN und BENNO BECKER sind ungleichmäßiger. Ein Porträt HERMANN GROEBERS, die temperamentvollen und farbenfreudigen Tanzbilder ALBERT v. KELLERS müssen noch genannt werden (Abb. S. 545).

Wo ist die Scholle? Man munkelt von Differenzen. Allerdings vertreten ihre Art MÜNZER im Düsseldorfer, GEORGI im Karlsruher Saal. Sie muten dort noch etwas fremd an. Die Einordnung nach dem derzeitigen Domizil ist oft eine recht äußerliche Sache, aber kaum zu umgehen.

Im *Stuttgarter* Saal ist das beste Bild PANKOKS Porträt des Prof. Diez; HAUG wandelt neue Wege, sehr gut ist eine Dame in schwarzem Reitkostüm neben einem Schimmel, Trübner verwandt. Technisch interessant ist eine Landschaft von HOELZEL. Stimmungsmaler sind CHRISTIAN SPEYER, der sich ewig gleichbleibende, ALFRED SCHMIDT und CHRISTIAN LANDENBRGER, dessen hübsches Mädchen mit lila Schürze, im Fensterrahmen sitzend, abgebildet ist (S. 531). Ein Symboliker ist SCHMOLL v. EISENWERTH in seinem auch farbig eigen-schönen „Ein Kind“ (Abb. S. 537).

In der Auswahl der *Berliner* Kunst waren gewisse Rücksichten nicht

einen besonderen Raum innehat; die Plastik ist zum kleineren Teil in diesen Räumen nach dekorativen Gesichtspunkten verteilt, zum größeren hat sie einen eigenen Raum, dazu Binnenhof und Garten zur Verfügung.

München nimmt mit drei Zimmern den größten Raum ein. Im ersten Zimmer passen Habermann, Samberger und Stuck gut zusammen. STUCKS temperamentvolle Bilder gefallen den Italienern ganz besonders; am besten gemalt ist der kleine Zentaurenritt; sehr fein ist das Gegensätzliche in der Richtung der beiden Körper (Abb. geg. S. 529). SAMBERGERS charakteristischer Kopf eines Alten erinnert in seiner skizzenhaften Art an Lenbach.

Im zweiten Saal fesseln die prächtigen Ochsenbilder ZÜGELS und ANGELO JANKS Ulanen aus dem Reichstag, im dritten dominiert H. v. BARTELS.

zu umgehen. Aus dem ersten der beiden Berliner Säle wäre nur zu nennen FRANZ LIPPISCHS „Daphne“, die lebhaft an Böcklin gemahnt (Abb. S. 536). Dabei fällt einem ein, daß scheinbar Böcklin in der Retrospektiven vergessen ist, scheinbar, denn die Schweizer wollten ihn bringen, sie haben das größere Recht dazu, doch ist es nicht dazu gekommen.

Im ersten Berliner Saal hängt auch das Bild, das viele Ausländer besonders interessiert: „The Germans to the front“ von C. RÖCHLING. Es ist ein bemerkenswerter Vorzug der deutschen Ausstellung, daß Bilder rein inhaltlichen Interesses sonst kaum zu finden sind.

Im anderen Saal hängt beste Berliner Kunst, von LIEBERMANN das Bildnis des Baron Berger, das beste Porträt der Ausstellung (Abb. S 539), und eines seiner neuen Gartenbilder aus Noordwyk. SLEVOGTS weibliches Bildnis im Garten

will mir nicht ganz so gut gefallen. Die beiden HÜBNER sind ausgezeichnet vertreten, von ERNST OPPLER sieht man zwei kleine Strandbilder unter Liebermanns Einfluß, von LEONHARD SANDROCK tüchtige Hafenbilder, von DORA HITZ ein famoses Frauenporträt, von A. v. BRANDIS ein Interieur. Die Tänzerin Allan, von OTTO MARCUS, ist ein gediegenes Bild, die komplizierte Bewegung gut dargestellt. Außerhalb der Secessionskreise ist ARTUR KAMPF der beste Maler, die „Theaterloge" zeigt ihn von seiner besten Seite.

Aber LEISTIKOW fehlt; das durfte nicht sein.

Es folgt *Dresden*. Kuehl wurde bereits erwähnt; BANTZER könnte besser vertretens ein. Von BRACHT ein besseres Bild aus neuerer Zeit als die „Dämmerung" von 1905, ein abendlicher Teich, von Bäumen umstanden, zu finden, wird kaum gelingen. Neben ihm der beste Landschafter ist OTTO FISCHER; EMANUEL HEGENBARTH und der feinere RICHARD MÜLLER sind mit Tierstücken vertreten, F. DORSCH und JOHANNA ZSCHILLE mit guten Interieurs. Ganz besonders hat mir „Der fünfte Rang in der Dresdener Hofoper" von JOH. WALTER-KURAU gefallen, ein Bild, das man, ohne daß es verliert, mit dem „Théâtre Gymnase" von Menzel, das in der Retrospektiven hängt, vergleichen kann.

LUDWIG VON HOFMANN ▫ REITER UND SEGELSCHIFFE
Aus der deutschen Ausstellung Rom 1911

Gute Porträts findet man bei den Dresdnern. Zwar UNGER will stets mehr geben, ebenso ZWINTSCHER in dem Bildnis einer Dame, deren medusenhaft geheimnisvoller Blick auch den flüchtigen Wanderer fesseln wird (Abb. S. 549). Sein Schüler scheint HANS HANNER zu sein. GUSSMANNS lebensgroßes Porträt in ganzer Figur ist gut aufgefaßt, farbig aber etwas dürftig, der feinere Maler ist sicher ALBERT PETERSEN. Sein Selbstporträt wird zwar etwas durch den Hintergrund — eine Wand, mit Photographien behängt — beeinträchtigt (Abb. S. 542).

Im *Karlsruher* Saal hängt das Bild, das mir von allen das liebste geworden ist: „Am Starnberger See", von TRÜBNER. Von ihm hängt hier auch ein Reiterbildnis der bekannten Art; ein ganz ähnliches von 1900 in der Retrospektiven, das dort garnicht einmal hinpaßt, hätte also fehlen können. Von THOMA ist eine Landschaft zu sehen, die besser ist als alle seine Arbeiten der letzten Jahre, die „Stille vor dem Sturm" von 1906 aus dem Krefelder Museum. Als Gegenstück seines etwas harten weiblichen Bildnisses mit Erikastrauß hängt ein ähnliches Bild von AUGUST GEBHARD, auf Holz gemalt, kräftig in Haltung und Farbe, deutsch im besten Sinne, unter Einfluß Lugos und Thomas entstanden (Abb. S. 542). Als Trübnerschüler erweist sich F. FEHR in seinem Bild „Kürassiere auf Wache".

Von den vielen anderen Landschaftern behauptet SCHÖNLEBER den ersten Platz. H. v. VOLKMANN wie auch KAMPMANN sind etwas schwächlich vertreten. HELLWAG und gar F. KELLER wollen mir auch nicht recht gefallen; DILLS Landschaften seiner bekannten Art sind

Aus der deutschen Ausstellung Rom 1911

FRANZ LIPPISCH
DAPHNE

KARL SCHMOLL VON EISENWERTH — EIN KIND
Aus der deutschen Ausstellung Rom 1911

hier in besonders feinen Beispielen zu sehen. Ich vermisse Schmid-Reutte.

Unter den *Düsseldorfern* nehmen, wie gewohnt, Landschaft und Genre den meisten Raum ein. Von denen, die die alte gute Tradition pflegen, sind HAMBÜCHEN, BRETZ, MACCO, FRITZEL (Abb. S. 552), EUGEN KAMPF, NIKUTOWSKI, WESTENDORP mit guten Werken vertreten. FRITZ v. WILLE hat schon Besseres gemalt. OPHEY und GROBE sind die Moderneren. Sie alle überragt CLARENBACH. Von den Genremalern sind G. JANSSEN, dessen lustiges, an Brouwer erinnerndes „Doll und voll" abgebildet ist (S. 548) und TH. FUNCK zu nennen, dessen „Bei der Witwe Prins" farbig sehr fein ist (Abb. S. 546). Auch PHILIPPI fehlt nicht. Als Tiermaler ist JUNGHANNS, als Porträtmaler sind SCHMURR und LUDWIG KELLER zu nennen.

Von allen Schulen macht noch immer die Düsseldorfer den geschlossensten Eindruck.

Es folgen zwei Säle, in denen alles andere untergebracht ist, *Weimar, Königsberg, Elsaß, Rom.* Von den deutsch-römischen Künstlern ist wenig Gutes zu sagen. GREINER freilich ist als glänzender Zeichner vertreten; zu seinem „Prometheus" hängt im graphischen Raum eine wundervolle Studie, die wir hier (S. 533) wiedergeben. Einige Römer, so der feine E. NOETHER, haben im italienischen Palast ausgestellt. L. v. HOFMANN und KALCKREUTH könnten reichhaltiger vertreten sein, ich gönnte ihnen den Platz, den VINNENS Landschaft, das größte Bild der ganzen Ausstellung einnimmt. MACKENSEN, OLDE und HAGEN sind gut vertreten. Des letzteren hier (S. 543) abgebildete Landschaft, grüne Hänge mit bläulich schimmernden Kohlfeldern ist ein sehr gutes Bild. Von FRITHJOF SMITH ist das (S. 543) abgebildete Interieur hervorzuheben.

Die *Königsberger* machen sich gut: JERNBERG und DETTMANN sind bekannt, dazu kommt K. ALBRECHT mit einem guten Treppenhaus-Interieur.

Unter den Elsässern ist BEECKE zu nennen, unter den Frankfurtern FERD. BRÜTT, aus Schleswig JACOB ALBERTS. So manches, was ich nicht weiter erwähne, hätte fehlen können.

Im *graphischen* Raum sind LIEBERMANN, ORLIK, der auch im österreichischen Haus zu

finden ist, A. KAMPF, A. SOHN-RETHEL ausgezeichnet vertreten, ebenso die Illustratoren CHRISTOPHE, REINICKE (Abb. S. 534) und THÖNY (Abb. S. 549). Eine schwere Lücke bildet das Fehlen KLINGERS (man hört auch hier wieder von leidigen Differenzen). Warum fehlt SLEVOGT, unser bedeutendster Illustrator? Erwähnung verdienen die Akte BECKER-GUNDAHLS, eine Landstraße unter Klingers Einfluß von RICHARD MÜLLER-Dresden, PFANNSCHMIDTS Entwürfe zu Mosaiken der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, eine merkwürdig glückliche Verschmelzung von Eigenem, E. von Gebhardt und altchristlichen Mosaiken. Zwei Radierungen von A. BABBERGER von Hodlerscher Größe sind besonders hervorzuheben.

AUGUST SCHREITMÜLLER GERMANENMUTTER
Aus der deutschen Ausstellung Rom 1911

Unter den *Plastiken* sind die vielen Porträts zumeist gediegene Arbeiten. Weit über dem Durchschnitt stehen ein Kopf von EDMUND MÖLLER in Rom, ausgezeichnet durch Größe und Ernst der Auffassung und die bekannten drei Malerporträts von EDUARD BEYRER.

Zu nennen sind ferner LEDERER, H. HAHN, OPPLER, SCHREYÖGG, PAGELS. Bei Bronzebüsten von HAHN und KRAUTHEIMER fehlen die Augen wie bei antiken Köpfen, bei denen sie ursprünglich eingesetzt, dann aber herausgefallen sind. Hahn hat die Antike sonst mit mehr Glück studiert. Zwei Bronzestatuetten Mommsens erregen das Interesse der Italiener; LOBACH stellt den Kurzsichtigen, BRÜTT den Denker dar. GEORG KOLBE zeigt in seinem kriechenden Mädchen ein interessantes Motiv, vorzüglich beobachtet (Abb. S. 550). An Stelle Gauls, der fehlt, hat ein Schüler von ihm, ERNST FREESE einen wundervollen Jaguar, auf einem Felsen kauernd, ausgestellt.

Unter den zahlreichen Kleinbronzen sind die von PÖPPELMANN und GUSSMANN gute Arbeiten, auch KARL ALBIKERS „Badende", unter Einfluß Maillols, verdient Beachtung.

Zum Schluß ein Vergleich mit anderen Nationen!

Deutschland hat vor allen anderen, Oesterreich ausgenommen, den Vorteil voraus, daß es seine Ausstellung in einem bedeutenden architektonischen Rahmen vorführt. Das Haus ist von GERMAN BESTELMEYER gebaut, der besonders im Inneren Hervorragendes geleistet hat, die Säle sind von guter Wirkung, die Türen, Bespannung der Wände, die Decken, alles das ist mustergültig.

Keine andere Ausstellung bietet eine derart durchdachte, sorgfältige und planmäßige Auswahl. Das ist ohne Zweifel: Deutschland kann sich sehen lassen, in mancher Beziehung behauptet es den ersten Platz; Frankreich allerdings und England sind hier keine ernsthaften Gegner, Italien läßt manches Gute unter vielem Gleichgültigen ersticken.

Es ist zu wünschen, daß die im deutschen Haus geleistete Arbeit im Ausland anerkannt wird. Fraglich allerdings ist, ob ein geschäftlicher Nutzen herausspringen wird: gekauft wird sehr wenig. Man darf neugierig sein, was Staat und Komitee, die sich zu Ankäufen mit bestimmten Summen verpflichtet haben, aussuchen werden. Man wird daran sehen können, inwieweit sie unsere Kunst verstanden haben.

Aus der deutschen Ausstellung Rom 1911

MAX LIEBERMANN
BILDNIS DES FREIHERRN VON BERGER

ADOLF MAENNCHEN — KINDERFEST IM WALDE

Aus der deutschen Ausstellung Rom 1911

KÜNSTLERLEBEN DER SECHZIGER JAHRE AUF DEM LANDE UND IN DER STADT*)

Von Karl Raupp

Brannenburg

Bis es Platz für mich in Pilotys Schule gab, kam mittlerweile der Sommer heran; ich war jetzt schon ein Jahr in München. Der Krieg in Italien zwischen Oesterreich einerseits und Italien und Frankreich andererseits regte die Welt auf. Mit patriotischer Begeisterung hatte München das Korps Clam Gallas auf dem Weg von Böhmen nach Oberitalien im Bahnhof bewirtet. Solferino war geschlagen, der Deutsche Bund rüstete bereits, als Napoleon III. sich mit Franz Josef verglich, welcher mit dem Verluste der Lombardei bekanntlich den Frieden erkaufte. Nun konnte man ruhig wieder auf das Land gehen. Ich sehnte mich umsomehr danach, als die letzte Zeit mir in München manches Unwohlsein gebracht, das aber bei meiner Vorsicht weitere Folgen nicht hatte. Meines früheren Lehrers, Jakob Beckers, hessisches Bauerngenre lag mir noch stets im Sinn; mit meinem Kollegen Margraff aus der Malklasse des Städelschen Instituts ward deshalb eine Studienreise nach Londorf in der oberhessischen Rabenau verabredet und ausgeführt. Nach kurzer Zeit brach aber dort bei mir ein regelrechtes Nervenfieber, das von München her mir wohl noch in den Knochen lag, aus. Ich ward von meinem Vater nach Darmstadt zur besseren Pflege geholt, im Spätherbst endlich wieder völlig gesund. Der böse Ruf Münchens, der ja eben an mir ein Exempel statuiert hatte, hielt mich dann den Winter über zu Hause, teils Porträt malend, teils mich mit

*) Wir entnehmen diesen Aufsatz mit Genehmigung des Künstlers einem nur als Manuskript gedruckten Bande „Lebenserinnerungen“.

Lud. Herterich

Aus der deutschen Ausstellung Rom 1911

LUDWIG HERTERICH
DER SPIEGEL

WALTER PETERSEN SELBSTBILDNIS
Aus der deutschen Ausstellung Rom 1911

alten und neuen Bekannten amüsierend. Im Frühjahr 1860 jedoch hieß es dringend: „Nach München zurück!" Ich wollte doch meinen Anspruch auf einen Platz bei Piloty nicht verlieren.

Um der Pilotyschule Platz zu schaffen, ward endlich in der Akademie gebaut. Bis zur Fertigstellung sollten Ateliers in der Stadt gemietet werden. Aber das alles war erst im Herbst zu erwarten, bis dahin also, in Gottes Namen, nach Brannenburg am Inn, nicht weit von Rosenheim. Das war damals die richtige Künstlerkolonie und stark besucht, von München sowohl als von Düsseldorf.

Brannenburg, eine Stunde vom Inn, Neubeuern gegenüber am Fuße der Berge gelegen, ist vornehmlich durch seine schönen Bäume, prachtvolle Eichen, wie durch malerische Details in dem von einem Gebirgsbach durchströmten Tal, „Grund" geheißen und der sogenannten Biber, unter den Malern in Aufnahme gekommen. Zur Sommerszeit bis tief in den Herbst waren es immer nahezu zwanzig Künstler, die mit viel Witz und Humor Brannenburg und seine Umgebung belebten. Die Malschirme, die man allenthalben sah, gehörten zur Landschaft und der Ruf des munteren Lebens der fröhlichen Maler drang weit hinaus und zog manche Fremde zu längerem Aufenthalte gleichfalls dorthin.

Es war ein eigentümliches Leben da. Das große Wirtshaus hatte sich hauptsächlich auf die Künstler eingerichtet und diese waren auch die Herren darin; wir haben das ganze Haus manchmal um und um gedreht. Entgegen den meisten altbayerischen Wirtsleuten war hier die Aufnahme eine überaus freundliche und gastliche und ein schon bekannter Gast wurde vom ganzen Personal des Wirtshauses bei der Wiederkehr mit lautem herzlichem Willkomm empfangen und bei der Abreise tönten ihm die Juchzer und Juhschreie noch lange nach. Nur der dicke Wirt machte eine Ausnahme, der saß stumm und stumpf meist auf der Bank vor dem Hause, kümmerte sich um nichts, war eine Null! Die Wirtin war das Gegenteil, trotz ihres Alters immer flink, munter und fleißig, mit ihren beiden Töchtern regierte sie Haus und Geschäft. Wie bei allen bayerischen Wirtshäusern waren an den beiden entgegengesetzten Giebeln breite Balkone angebracht, die in der ganzen Tiefe des Hauses durch einen langen Gang verbunden waren. Links und rechts von diesem Gang führten viele Türen in ebensoviele kleine Kammern, deren Fensterchen auf

AUGUST GEBHARD IM GARTEN
Aus der deutschen Ausstellung Rom 1911

FRITHJOF SMITH ALTE RAUCHSTUBE IM SÄTERSTAL

Aus der deutschen Ausstellung Rom 1911

THEODOR HAGEN THÜRINGER LANDSCHAFT

Aus der deutschen Ausstellung Rom 1911

OTTO GREINER ZEICHNUNG
Aus der deutschen Ausstellung Rom 1911

das Dach schauten. In jeder dieser Kammern ein Bett, Tisch, Stuhl und Waschtisch und was sonst an absolut Nötigem dazu gehört. Hier war das Reich der ledigen Maler, die „Bleikammern", wie diese ihr Logement getauft hatten. Unten, parterre, neben dem großen Herrenzimmer, dem Luftschnapperzimmer, wie es bezeichnet ward, kam man in ein kleineres, schmäleres, von einer langen Tafel ausgefüllt. Das war das Künstler-Eß- und Kneipzimmer, durch allerhand Malereien und ein Künstlerwappen über der Tür, auf dessen Rand ein fideler Teufel saß, mit dem beigegebenen Motto: „Pfui Teufel ist das Leben schön!" genügend charakterisiert.

Viele vergnügte, sorglose Stunden habe ich da verlebt! Da saßen wir dann, meist fünfzehn bis zwanzig jüngere Leute, der Begriff „jung" war freilich dehnbar und eigentlich mit „unbeweibt" zu übersetzen, beim Mittagstisch und abends nach getaner Arbeit frohgemut zusammen, aufgelegt zu jedem Scherz. Wenn es dann Zeit war, zur verdienten Nachtruhe nach oben in den Bleikammern zu verschwinden, dann zündete die dicke Amalie, des Hauses älteres Faktotum und Kellnerin die zwanzig Kerzen, in vorweltlichen, großen hölzernen Leuchtern steckend, an und der Fackelzug war fertig. Einer hinter dem andern, jeder mit seinem brennenden Licht in der Hand, ging es durch das ganze Haus, wohin überall, will ich gar nicht verraten, mit dröhnendem Gesang, der versicherte „Und so wollen wir durch das Leben gehen, — so lang noch 3, 4, 5, 6 um uns stehen" und oben auf dem Gang vor den Bleikammern „Wünsche Ihnen wohl zu ruhen" usw., was dann von manchem früher schlafen gegangenen Gast als bittere Ironie aufgefaßt ward. Der Sommer 1860 war ein Regensommer und der Maler oft zur Untätigkeit verdammt. Die Laune ist aber dadurch nicht beeinträchtigt worden, eher das Gegenteil.

Im nahen Flinsbach spielte eine richtige Schmiere schauerliche Tragödien und Ritterstücke. Brannenburg war mit seinen lustigen Malern und sonstigen Gästen für den Herrn Direktor und seine Truppe eine Akquisition, welche eine außergewöhnliche Einnahme versprach. Die Einladung zum Besuch mit Beilage des Zettels wiederholte sich mehrmals. Da ward dann eines Abends der große Leiterwagen des Wirts mit zwei starken Pferden bespannt. Die ganze Brannenburger Künstlerschaft saß oben drauf, zwischen sich alle Mädchen aus dem Hause, die Wirtstöchter vor allem, darunter das schöne Walperl im höchsten Staat, sie alle waren von den Herren eingeladen worden. Dicht saß man beieinander und konnte sich kaum rühren. Im scharfen Trabe rasselte das Fuhrwerk alsdann nach Flinsbach, am Wirtshaus dort, gegenüber dem primitiven Theater, vorfahrend. Die Schauspielertruppe stand, schon halb in Kostüm, nur den Rock übergeworfen, vor ihrem Tempel und empfing die willkommenen Brannenburger Gäste mit einer schmetternden Fanfare. Eine Schauspielerin blies dabei die Trompete.

Die Brannenburger füllten die vordersten Bänke des ersten Platzes. Tränen flossen frei-

Aus der deutschen Ausstellung Rom 1911

ALBERT VON KELLER
CAMILLA EIBENSCHÜTZ ALS
MYRRHINE IN „LYSISTRATA“

THEODOR FUNCK — BEI DER WITWE PRINS

Aus der deutschen Ausstellung Rom 1911

lich bei den Grausamkeiten des nun folgenden Ritterstückes keine, aber große Heiterkeit und ein hochgesteigertes Vergnügen erzeugten die schauspielerischen Leistungen unstreitig unter den Zuschauern, soweit sie der ehrbaren Malerzunft angehörten. Die vereinzelt hinten im Dunkel sitzenden Bauern nahmen die Sache dagegen jedenfalls sehr ernst. Der Herr Direktor und sein erster Mime tranken dann nach Schluß, natürlich auf Kosten der Maler, drüben im Wirtshaus mit den Brannenburgern eine erkleckliche Anzahl Bierkrüge leer und lobten in ihrem Sinn den Tag als einen gesegneten. Es war spät in der Nacht, als der Leiterwagen wieder in Brannenburg vor dem Wirtshaus hielt.

Die Erinnerung an diesen theatralischen Genuß blieb aber lebendig, sie äußerte sich bei den Teilnehmern zunächst in drastischen Zitaten, von denen jeder einen guten Teil im Gedächtnis behalten hatte. Draußen rauschte der schon zur Gewohnheit gewordene Regen. Es dauerte deshalb auch nicht lange und aus all den Zitaten setzte sich ein neues Stück zusammen und dieses wunderbare Stück mußte auch aufgeführt werden. Das Malerzimmer ward zur Kostümwerkstätte. Die Rüstungen und Waffen, die alsbald unter den Händen der Künstler aus Pappe und Holz entstanden, haben nachher den Neid des Flinsbacher Herrn Direktors erregt. Auf die jedenfalls glänzende Aufführung mußte ein Ball folgen. Musik ward bestellt und die Einladungen ergingen. Gerade an dem Tag des Festes kamen ein paar Fremde zugereist, ein älterer Herr mit einer hübschen Tochter. Auch diese nahmen die Einladung gerne an. Selbst Graf Pallavicini, der Besitzer des neuerbauten Brannenburger Schlosses, war gekommen, dieses klassischste aller Ritterstücke sich anzusehen. Der Vorhang ging auf und das Spiel begann. In den drei Akten ward alles bis auf den letzten Mann nacheinander gemordet oder vergiftet. Das letztere geschah mit einer meterhohen kupfernen Kanne, wahrscheinlich die Oelkanne des Wirtshauses, und darauf war auf einem aufgeklebten Zettel zu lesen „Gift von Michel in München".

Großen Effekt machte der Landschaftsmaler Cohn aus Hannover in der Rolle des Ritterfräuleins, besonders in der Vergiftungsszene, wo er, die Todeszuckungen zu markieren, erst den einen Pantoffel in weitem Bogen nach links schleuderte und dann den andern ebenso

nach rechts folgen ließ. Er lag dabei mit den Füßen nach den Zuschauern. Was aber die drastische Wirkung und den Beifall für die schauspielerische Leistung wesentlich erhöhte, war ein Toilettendefekt, von dem das sterbende Ritterfräulein nichts ahnte. Der lange Landaufenthalt hatte auch bei Cohn die Fußbekleidung Not leiden lassen und als die Pantoffel flogen, schauten aus den grauen Strümpfen neugierig links und rechts die großen Zehen heraus. Lachen und Beifall. Kurz vor Beginn des Stückes waren aber einige der Flinsbacher Schauspieler erschienen, um sich nun ihrerseits die Leistungen der Maler anzusehen und fachmännische Kritik zu üben. Der Herr Direktor war wütend, die Maler hatten ihm sein bestes Stück verdorben. Der Ball folgte, ein Wirbeln und Walzen, seelenvergnügt — auch die zugereiste junge Dame flog von einem Arm in den andern und amüsierte sich gottvoll.

Als die Schauspieler und Tänzer am andern Tag spät aufstanden, erfuhren sie, daß der alte Herr mit seiner hübschen, munteren Tochter schon wieder abgereist sei. Eine Vorstellung hatte nicht stattgefunden, jetzt wollte man aber den Namen der Verschwundenen gerne wissen. Das Fremdenbuch her! Da stand denn noch mit frischer Schrift: „Weinwirt Michel mit Tochter aus München!" Und man hatte den ganzen Abend mit „Gift von Michel in München" vergiftet!

Ich blieb bis Mitte Oktober in Brannenburg. Kälte und Schnee, der uns eines Morgens überraschte, scheuchte aber endlich in das Winterquartier nach München. Nur Joseph Willroider hielt noch aus, ihn hatten die Augen Walperls nicht ziehen lassen. Er schmachtete, wie ich glaube, vergebens. Aber im November erschien auch er in der Stadt. In München trafen sich dann die Bekannten von Brannenburg her, K. Ludwig, Fröhlicher, der Schweizer, Braith, Kappis, Willroider, dazu kamen Gebler, Mali, Ebert und noch viele andere. Damals wohnten die meisten Künstler in der Schwanthalerstraße oder in deren Nachbarschaft. Ich hatte beim ehrwürdigen Altmeister Klein, dem Pferdemaler und Radierer, ein Zimmer gemietet und wohnte nun ebenfalls in der Schwanthalerstraße. Nahezu die ganze ledige Künstlerschaft traf sich nun morgens beim Frühstück im Café Probst, dem damals einzigen Café in dieser Gegend und an Raum wie an Ausstattung 1860/61 eine Sehenswürdigkeit. Man traf sich ferner dort nach Tisch und meist auch im Winter abends, wenn die frühe Dunkelheit das Arbeiten verbot, von 5—7 Uhr, ehe die Kneipe in ihre Rechte trat. Zerstreuungen bot die bayerische Residenz wenig. Außer Hof- und Residenztheater befand sich in der Müllerstraße, da wo jetzt das Kolosseum steht, das Volkstheater, eine Bühne geringster Gattung. Im Englischen Café, jetzt Kaufhaus Bernheimer, konzertierte im Winter im Saal, im Sommer im vorliegenden Garten die Kapelle à la Gungl, als einzige Betätigung in dieser Richtung. Einmal im Jahr erschien in höchsteigener Person der Kapellmeister Gungl, in seiner österreichischen Militärmusikeruniform in München und dirigierte eine Anzahl Konzerte, stets unter einem strahlenden Bogen von Gasflämmchen über seinem Haupt und Pult. Es war dann die große Zeit für die Kapelle à la Gungl. (Der Schluß folgt)

J. P. JUNGHANNS FRAU MIT KUH
Aus der deutschen Ausstellung Rom 1911

GERHARD JANSSEN DOLL UND VOLL
Aus der deutschen Ausstellung Rom 1911

DIE HODLER-AUSSTELLUNG IN FRANKFURT A. M.

Die *Hodler-Ausstellung* des Frankfurter Kunstvereins ist nach der Kölner die zweite, in der Deutschland in diesem Jahre der Kunst des großen Schweizer Malers huldigt. Mit jener ersten hat die Frankfurter Ausstellung nur etwa ein Dutzend Werke gemein; umfangreicher als jene schöpft sie aus Schweizer und vor allem aus Frankfurter Privatbesitz und bringt so eine große Zahl von Werken, die dem Hodlerfreunde bislang noch unbekannt waren. In ihrer Gesamtheit bietet sie einen Ueberblick über das Schaffen des Meisters, wie er in Deutschland wohl noch nicht geboten worden ist. Die Frühzeit Hodlers, die Periode zwischen 1870 und 1890 etwa, ist in der ganzen Vielgestaltigkeit ihrer Tendenzen gut vertreten. Namentlich das Streben des jungen Künstlers nach einem eigenartigen Impressionismus zeigen eine große Reihe früher Landschaften, die die Form, ohne sie aufzulösen, mit dem Reichtum farbigen lichterfüllten Lebens umkleiden („Niesen und der Thuner See“ 1876, „Straße in Alt-Genf“ 1876, „Genfer Hafen“ 1878, „Spanische Landschaft“ 1878, „Genfer See“ 1884). Der unlängst verstorbene Ihly hat diesen Impressionismus seines Strebensgenossen weiterentwickelt. Daneben stehen dann Porträts, jedes farbigen Reizes entbehrend, trocken, aber in ihrer Konzentriertheit von eigentümlicher Gewalt („Herrenbildnis“ 1876, „Kinderbild“ 1876, „Der Lesende“ 1877, „Damenbildnis“ 1888). Weniger als in diesen Landschaften und Porträts steckt der späte Hodler in seinen Interieurs, die ganz Tonmalerei, ganz auf schwarze Töne gestimmt sind („Selbstporträt vor der Staffelei“ 1873, „Stammkneipe“ 1879). Der Hodler von heute, der Meister eines neuen monumentalen Stiles, ist aus dem Figurenbild, dem anfangs noch genrehaften, illustrativen herausgewachsen. Drei Werke zeigen ihn auf dem Wege. Das eine ist das bekannte, in mehreren Varianten existierende „Müller, Sohn und Esel“ (1880), das, mehr vielleicht noch in der Studie als im fertigen Bilde, das Genre überwindet, indem es die Gruppe ganz auf den Ausdruck ihres großen Konturs stellt. Das zweite ist der „Lebensmüde“ (1887), illustrativ noch, in dem Sinne etwa, wie jetzt Buri

Hodlers Stil zur Illustration zurückentwickelt hat, aber doch schon in seinem tiefen Ausdruck die spätere symbolische Komposition des Meisters ahnen lassend. Das bedeutendste Werk aus dieser Uebergangszeit ist das Frauenbildnis (1890), das die Frankfurter Städtische Galerie erworben hat und das hier zum erstenmal der Oeffentlichkeit zugänglich gemacht wird; hier ist, ohne alles Gedankliche, Gewollte, die Natur in die Form eines großen Stiles gebannt. Dann folgen die Werke der reifen Zeit, „Der Frühling" (1901), „Die heilige Stunde" (1908), „Der Tag" (1910), alle diese Werke in einer zweiten Fassung, und um sie die Schar jener Frauengestalten, die die Bewunderung, die Empfindung, die Abendruhe, die Ergriffenheit symbolisieren. Man bewundert die mächtige Wirkung, zu der ein starkes reines Kunstwollen ein ergebnisreiches künstlerisches Prinzip zu bringen weiß, aber man fühlt auch die Grenzen dieser Kunst, rechnet der Berechnung nach, die klug diese Wirkungen angelegt und hält vor dem Punkt stille, wo die Seelenmalerei in Intellektmalerei übergeht oder aus ihr hervorgeht. Daß Hodlers letzte große Werke, der „Mäher" und der „Holzfäller" (1910) zum Höchsten gehören, dessen unsere Kunst fähig ist, braucht nicht gesagt zu werden. Ganz frei, auf souveräner Höhe des Könnens und beglückend wie sonst vielleicht nie ist Hodler, der Landschafter. Hier hat er einen Stil gefunden oder eigentlich aus seiner ersten Landschaftskunst heraus entwickelt, der der großen Natur seiner Berge so entspricht, wie der Stil des französischen Impressionismus der leichtgeschwungenen Ebene um sanfte Wasserläufe entsprach („Genfer See" 1904, „Stockhornkette" 1909, „Niesen und Thuner See" 1909"), „Jungfrau, Mönch und Eiger" 1910). Wenn man dem Eindruck dieser großen Werke sich hingibt, dann möchte man glauben, daß die Kunstgeschichte der Zukunft den Landschafter Hodler noch einmal über den Meister des monumentalen Stiles stellen wird. C. G.

OSKAR ZWINTSCHER — BILDNIS VON FRAU CLARA RILKE
Aus der deutschen Ausstellung Rom 1911

EDUARD THÖNY — EXZELLENZ SPRICHT
Aus der deutschen Ausstellung Rom 1911

SCHÜLER-AUSSTELLUNG DER MÜNCHNER AKADEMIE

Es ist eine schöne Einrichtung der Münchner Akademie, am Semesterschluß die Arbeiten ihrer Schüler in einer freilich mehr umfangreichen als repräsentativen Ausstellung der Oeffentlichkeit zugänglich zu machen. Man würde sich indessen der Einrichtung in noch viel höherem Maße erfreuen, wenn die Akademie sich zur Vorweisung dieser Arbeiten eines besonderen Saals, einer Aula, bedienen könnte; in Ermanglung eines solchen Lokals muß man von Atelier zu Atelier laufen und, ohne rechte Distanz zu Bildern und Plastiken nehmen zu können, sich das Gute mühsam von Werkstatt zu Werkstatt zusammensuchen. Dennoch wird den echten Kunstenthusiasten

GEORG SCHREYÖGG ◘ WILHELM TRÜBNER
Aus der deutschen Ausstellung Rom 1911

dieser Mißstand nicht abschrecken, denn hier weiß er die Zukunft Kunst-Münchens beschlossen; will er ihr das Prognostikon stellen, so hält er unter diesen Schülerarbeiten Umschau. Ein solcher Ueberblick wird zugleich zum Urteil über die kunstpädagogischen Fähigkeiten unserer Akademieprofessoren. Mancher ist für seine Person ein starker Künstler, aber ein Schuß zuviel Individualitätsbewußtsein kann ihm die Qualitäten des richtigen Lehrers nehmen; er hat keine „Schule" um sich, sondern eine Schar von Imitatoren. Das tritt besonders markant in die Erscheinung bei solchen Lehrern, die ein thematisch engumgrenztes Lehrgebiet haben; z. B. bei Zügel, in dessen Tiermalerei-Klasse lauter kleine Zügel stehen. Auch bei der Schule Herterichs ist diese Wahrnehmung zu machen. Einen besonders guten Eindruck hinterließ mir die Besichtigung der Komponierklasse Angelo Janks, der Radierklasse Peter Halms, der Zeichenklasse Becker-Gundahls, mit dessen Berufung die Akademie sicher einen guten Griff getan hat. Bei Jank findet man einige junge Künstler, die ich unbedenklich als „reif" erkläre. Ich denke dabei besonders an MUELLI und an SCHULT, die beide auch mit wohlverdienten Auszeichnungen bedacht wurden. Indessen ist bei Jank noch mancher andere, dem man unbedenklich eine große Zukunft prophezeit, wenn er die hier gegebenen Versprechungen dereinst einzulösen vermag. Ebenso trifft man in den Schulen der anderen modernen Lehrer der Akademie, bei Habermann, Stuck, Herterich, Marr usw., manche respektable Arbeit. Diese erquickliche Tatsache verbürgt eine reiche Nuancierung des Künstlertums unseres malerischen Nachwuchses. Dagegen ist der graphische Unterricht monopolisiert, sein Leiter ist Peter Halm, als Techniker des Grabstichels und der Radiernadel eine internationale Autorität. In seiner Werkstatt, aus der schon so viele bedeutende Griffelkünstler hervorgegangen sind, arbeitet zurzeit als stärkste Be-

GEORG KOLBE — KRIECHENDES MÄDCHEN
Aus der deutschen Ausstellung Rom 1911

Aus der deutschen Ausstellung Rom 1911

ARTUR KAMPF
STUDIE (ZEICHNUNG)

PERSONAL-NACHRICHTEN

MALER CHARLES J. PALMIÉ
† 14. Juli 1911

gabung EMIL EULER, dessen Porträtradierungen ein Zug Staufferscher Großartigkeit nachzurühmen ist. In den Skulpturklassen von Erwin Kurz und Balthasar Schmitt sah ich manches Gute. Im großen und ganzen ist der Eindruck dieser Schüler-Ausstellung ein recht erhebender und verheißungsvoller; denn sie bekundet nicht nur die Existenz eines talentierten und entwicklungsfähigen Nachwuchses, sondern spricht auch überzeugend für den modernen Lehrbetrieb unserer Akademie.
G. J. W.

PERSONAL-NACHRICHTEN

GESTORBEN. Am 14. Juli ist in München der Maler Professor CHARLES J. PALMIÉ ganz unerwartet gestorben. Ein jäher Tod riß den Siebenundvierzigjährigen aus einem Schaffen, das noch des gefaßten Abschlusses entbehrte. Palmié, einer jener nimmerzufriedenen Experimentierer, hatte noch nicht seinen definitiven „Stil" gefunden. Seinem unruhigen Entwicklungsgang entspricht sein ruheloses Wandern von einer Künstlergruppe zur anderen: vor einem halben Dutzend Jahren stellte er noch bei der „Secession" aus, dann fand man ihn plötzlich bei der Genossenschaft im Glaspalast, endlich landete er bei den „Bayern". Zugleich aber gastierte er bei den „Juryfreien", und an seinen fünf dort gegenwärtig ausgestellten Bildern läßt sich seine besondere Art am besten studieren. Zwei der seltsam luministisch behandelten Leinwanden variieren sein oft gemaltes Lieblingsmotiv: den Münchner Marienplatz im Glanze bunter Lichter, ein Farbenfeuerwerk, das in neoimpressionistischer Behandlung fast an einen orientalischen Teppich gemahnt. — Palmié war Sachse von Geburt und Schüler der Dresdener Akademie. In München war er seit vielen Jahren ansässig.
G. J. W.

ERKLÄRUNG

Der Sonderbund westdeutscher Kunstfreunde und Künstler in Düsseldorf läßt uns folgende Erklärung mit der Bitte um Aufnahme zugehen:

„Um die von Ihrem Herrn Berichterstatter im Juliheft Ihrer geschätzten Zeitschrift gelegentlich der Besprechung der Düsseldorfer Sonderbund-Ausstellung geäußerten Befürchtungen hinsichtlich einer veränderten Stellungnahme unseres Ehrenmitgliedes Professor Max Liebermann zum Sonderbund zu zerstreuen, gestatten wir uns, Ihnen folgendes mitzuteilen:

Wenn Herr Professor Liebermann heuer nicht mit dem Sonderbund ausgestellt hat, so liegt das daran, daß nach dem Programm unserer diesjährigen Ausstellung der Ausstellerkreis auf französische und *rheinische* Künstler sich beschränkte, Professor Liebermann also überhaupt nicht bei uns ausstellen konnte, infolgedessen auch nicht zur Beteiligung eingeladen wurde."

WILHELM FRITZEL — AUFZIEHENDES GEWITTER
Aus der deutschen Ausstellung Rom 1911

Redaktionsschluß: 25. Juli 1911 — Ausgabe: 10. August 1911
Herausgeber: F. SCHWARTZ. Für die Redaktion verantwortlich: P. KIRCHGRABER. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G. Sämtlich in München

Große Kunstausstellung
Düsseldorf 1911

KUNST

HERMANN EMIL POHLE
LANDSCHAFT

HERMANN ANGERMEYER DER WEISSE HUND
Große Kunstausstellung Düsseldorf 1911

DIE GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG DÜSSELDORF 1911

Von Hermann Board

Seit Düsseldorf sich des Besitzes eines eigenen Ausstellungsgebäudes erfreut, ist die diesjährige „Große“ die fünfte vom „Verein zur Veranstaltung von Kunstausstellungen“ arrangierte Kunstschau. Sie bedeutet — vorweg gesagt — einen vollen Erfolg; Künstler und Publikum, wie auch die Presse, ausgenommen die von grundsätzlich abweichender Stellungnahme, freuen sich ihres Gelingens. Das Niveau ist ein erfreulich hohes. Natürlich gibt es nicht lauter Meisterwerke zu sehen, aber das, was die Besucher auf großen Bildermärkten verärgert und vorzeitig erschlafft, das Schlechte, fehlt ganz und das Mittelgut zeigt in der vornehmen Aufmachung der Säle ein durchaus anständiges Gepräge. Die Ausstellungsleitung hat es sich angelegen sein lassen, erreichbare Werke von Bedeutung, selbst wenn sie anderswo schon gezeigt waren, zu gewinnen und hat den heimischen Künstlern strenge Selbstkritik ans Herz gelegt. Sorgfältige Sichtung war Pflicht, umsomehr, als im städtischen Kunstpalast mit einer zwar ausreichenden, aber, im Gegensatz zu den Glaspalästen der größeren Kunstzentren, doch nicht übertriebenen Ausdehnung der Ausstellungssäle gerechnet werden muß.

Allzu große Anforderungen an Ausdauer und Aufnahmefähigkeit werden an die Besucher nicht gestellt, es wird im Gegenteil infolge der glücklich gewählten, festlich stimmenden Ausstattung und der sorgfältigen Verteilung

der Werke das Interesse vom Eintritt bis zum Ausgange wachgehalten. Was der Ausstellungsleitung besonders hoch angerechnet werden muß, ist die dankenswerte Objektivität, mit der sie bei der Auswahl der Kunstwerke vorgegangen ist. Für programmatische Kunst ist das Rheinland im allgemeinen kein sehr günstiger Boden. Nicht als ob er für neue Saat unfruchtbar wäre; das entspräche nicht dem Geiste, der durch Taten bewundernswerter Voraussicht Handel und Industrie in Spannung hält. Aber man ist bei aller Lebensfreudigkeit doch kritisch, abwägend und abwartend. Demgemäß ist die Aufgabe einer Ausstellung, die nicht für eine kleine Gemeinde arbeiten, sondern weite Kreise informieren soll, von selbst auf den Standpunkt hingewiesen, den auch die diesjährige Düsseldorfer Ausstellung vertritt, auf den des objektiven Ueberblickes über die derzeitigen Kunstleistungen.

Das Ausland konnte, da der Nachdruck auf die deutsch-nationale Kunst gelegt werden sollte, nur gestreift werden; es wurde recht glücklich in der *Aquarell-Ausstellung* zusammengefaßt, wo die verschiedenen Kulturländer ihre Eigenart neben der deutschen zeigen.

Außer dieser künstlerisch höchst wertvollen Sonderveranstaltung, der sich noch eine instruktive graphische Abteilung anschließt, zeigt das Unternehmen noch eine zweite Unter-Abteilung, die man zur Ehrung des in diesem Jahre verstorbenen Altmeisters der Düsseldorfer Kunst, ANDREAS ACHENBACH, eingerichtet hat. Professor Georg Oeder, der bekannte Düsseldorfer Sammler und Mäcen, hat sich ihrer angenommen; ihm ist es zu danken, daß aus den bedeutendsten öffentlichen Galerien und aus Privatbesitz eine große Zahl von Werken zusammengestellt werden konnte, deren Vorführung eine Ehrung im tiefsten Sinne des Wortes bedeutet.

Eine, wenn auch noch so flüchtige Ueber-

THEODOR FUNCK — INTERIEUR

Große Kunstausstellung Düsseldorf 1911

HANS KOHLSCHEIN „1814“. PREUSSISCHE LANDWEHR VOR EINEM GEFECHT
Große Kunstausstellung Düsseldorf 1911

sicht über die Beteiligung von *München*, *Berlin*, *Dresden*, *Karlsruhe*, *Stuttgart*, *Weimar*, *Cassel*, *Königsberg* und *Wien* erübrigt sich im Rahmen dieses Berichtes, da das Bild sich mit den Besprechungen der übrigen Jahresausstellungen in dieser Zeitschrift decken würde. Es sei nur erwähnt, daß die Auswahl der Kunstwerke durch ansäßige Vertrauensleute vorgenommen wurde und daß man einzelnen auswärtigen Künstlern besondere Räume für Kollektiv-Ausstellungen zur Verfügung gestellt hat. Es sind dies JULIUS BERGMANN, ARTUR KAMPF, GUSTAV SCHÖNLEBER und HANS UNGER. Auch MAX LIEBERMANN hat eine stattliche Kollektion geschickt, die in den Sälen der Berliner Secession aufgestellt ist.

Düsseldorf tritt in den Gruppen Ausstellerverband, 1899er, Freie Vereinigung, 1904er, Niederrhein und Bildhauergruppe auf, die, abweichend von früheren Gepflogenheiten, diesmal jede für sich ausstellen. Daneben haben aber auch, ebenso wie es bei den auswärtigen Künstlern der Fall ist, die nicht Inkorporierten in mehreren Sälen Ausstellungsgelegenheit gefunden. Nur vereinzelt will es scheinen, ist der Zusammenschluß der hiesigen Gruppen innerlich nicht recht begründet, im allgemeinen aber kann man der Dokumentierung bestimmter künstlerischer Grundanschauungen und einem durch gleichartige Begabung diktierten Vorgehen die Berechtigung nicht versagen. Lehrreich für die Beurteilung der Düsseldorfer Kunst ist übrigens ein gegenwärtig gebotener Vergleich mit ihrem Stande vor zehn bis dreißig Jahren. Der verstorbene Farbenfabrikant Kommerzienrat Dr. Schoenfeld hat seiner Vaterstadt seine bedeutende Sammlung Düsseldorfer Bilder vermacht; sie wird zurzeit in der städtischen Kunsthalle gezeigt. Schoenfelds Sammeleifer hat sich durch mehrere Jahrzehnte hindurch bis auf die heutige Zeit erstreckt; knüpft man an den Bestand des Vermächtnisses die entsprechenden Parallelen auf der diesjährigen Düssel-

dorfer Ausstellung, so ergibt sich eine interessante Entwicklungsreihe der, wohl hier und da mit Perlen gespickten, aber im großen und ganzen sich in der Mittellage bewegenden Düsseldorfer Kunstproduktion.

Unverkennbar im heutigen Kunstschaffen ist ein aufs Dekorative und Farbenfreudige gerichteter Zug, dem öfter die vielgerühmte Düsseldorfer Gründlichkeit nachstehen muß. Erfreulicherweise aber läßt sich konstatieren, daß am Rheine die Steigerung des „Persönlichen" nach der Seite der farbigen Wiedergabe in durchaus logischer Entwicklung und ohne Gewaltsamkeiten vor sich gegangen ist.

In prächtiger Abgeklärtheit, ganz auf sich selbst gestellt, zeigt sich die Kunst des jugendfrischen, nach Achenbachs Tode nunmehrigen Altmeisters der Düsseldorfer Kunst, EDUARD VON GEBHARDTS. Sein „Lazare, komm heraus" (Abb. S. 567) ist ein erneuter Beweis für die ungebrochene Kraft seines Temperamentes, die eine Wirkung bis zur restlosen Hergabe zu steigern versteht. Sein neuestes Werk „Christus im Hause des Petrus" ist nachträglich der Ausstellung eingereiht worden. Im Gegensatz zu ihm, der von der äußeren Schale ins Innere dringt, sucht CLAUS MEYER kontemplatorisch seine Welt mit all dem farbigen Zauber zu umkleiden, der uns seine Raucher und Musikanten, seine Klosterfrauen und Mönche so liebenswert macht. Von großem Interesse ist es, wie er mit neuen Mitteln bei den plaudernden „Nachbarn" die Atmosphäre zum Vibrieren zu bringen versucht. Groß und markig hingestellt sind seine „Frauen aus Flandern". Eine köstliche Burleske großen Formates, die sich schnell die Herzen der Rheinländer erworben hat, bringt GERHARD JANSSEN. „Der letzte Gast" (Abb. S. 573), ein über die Polizeistunde und über die Geduld rabiater Weiber hinaus seßhaft gewesener Bierphilister, wird mit kräftiger Nachhilfe auf den Heimweg gebracht, — ein tolles, ausgelassenes, groteskes Stück, aber meisterlich gemalt, mit erstaunlicher Bravour und mit überragender Sicherheit heruntergestrichen. Als neue Erscheinung führt sich unter

DAVID ZACHARIAS — SIMSON UND DELILA

Große Kunstausstellung Düsseldorf 1911

Große Kunstausstellung Düsseldorf 1911

ADOLF MÜNZER
PORTRÄT VON FRAU PROFESSOR W.

den Figurenmalern der an die Akademie berufene junge Wiener KARL EDERER ein und gleich mit glänzendem Erfolge. Er füllt ein ganzes Kabinett mit Bildern und Studien in allen Techniken und gefällt ebenso durch seine Vielseitigkeit wie durch die frische persönliche Art seines Vortrags. MAX STERN strebt mit Zähigkeit nach Vereinfachung der Form und Aufhellung der Palette. Die vier Bilder, die er zeigt, darunter das Putzmacherinnen-Atelier (Abb. S. 568) sind freudige Bekenntnisse seines starken Wollens. Auch JOSSE GOOSSENS, der sich jetzt in München aufhält, zeigt, daß er seine breite, schwere Strichführung gelockert und weiter belebt hat. Ein sehr ansprechendes und von feinem koloristischen Geschmack zeugendes Kinderporträt (Abb. S. 553) bringt HERMANN ANGERMEYER und THEODOR FUNCK, der sich, nebenbei bemerkt, letzthin auch mit Erfolg der Landschaftsmalerei zugewandt hat, eine Dame, in schön gestimmter grüner Toilette am Flügel (Abb. S. 554). Mit figurenreichen Kompositionen, die ihre Freude an hellen, lichten Tönen verraten, warten FRANZ KIEDERICH und HANS KOHLSCHEIN auf; ersterer mit einem fest und sicher gemalten Bilde „Rentenempfänger" (Abb. S. 571), letzterer mit einer Historie „1814" (Abb. S. 555) und mit schönen Freilichtstudien. DAVID ZACHARIAS hat mit „Simson und Delila" (Abb. S. 556) einen kühnen Wurf gewagt und ALEXANDER BERTRAND in seinen „Weißnäherinnen" (Abb. S. 564) eine malerisch schwierige Aufgabe mit anerkennenswertem Geschick gelöst. ADOLF SCHÖNNENBECK, GUSTAV MARX, HEINRICH REIFFERSCHEID, H. E. POHLE (Abb. geg. S. 553) und WILHELM SCHREUER zeigen sich in ihrer bekannten Eigenart, ebenso LOUIS FELDMANN als der einzige religiöse Maler mit einem gekreuzigten Christus (Abb. S. 575). ADOLF MAENNCHEN ist nur mit Landschaftsstudien vertreten, wie auch ALBERT BAUR diesmal stärker das Landschaftliche betont. Der nach München übergesiedelte ROBERT BÖNINGER verrät in dem großen Bilde „Abenddämmerung" (Abb. S. 569) treffliche Absichten. Neben diesen bekannten Namen sind nun mehrere jüngere Künstler getreten, die, wenn auch nicht durchweg Ausgeglichenes, so doch Ansätze zu hoffnungsvoller Entwicklung erkennen lassen. Der reifste unter ihnen ist wohl ROBERT SEUFFERT, ein übersprudelndes Talent, von dessen Vielseitigkeit religiöse Vorwürfe, Porträts und Akte beachtenswerte Kunde geben. Wie er zeigt sich auch WALTER HEIMIG als geschmackvoller Kolorist, sowohl in dem Porträt eines jungen Mädchens, wie auch in dem auf wirkungsvolle Silhouette herausgearbeiteten Temperabilde „Die Begegnung" (Abb. S. 562). MAX WESTFELD hat bei der „Manicure" (Abb. S. 563) eine besonders glückliche Stunde gehabt, gemessen und bedächtig dagegen erscheinen „Die Schwestern" von WILHELM PIPPERT, dessen energischer malerischer Vortrag aber vieles verspricht. Eine zum großen Stil berufene, höchst beachtenswerte Begabung verrät WALTER CORDE in Kartons, Zeichnungen und Illustrationen. Man möchte ihm die Aufgabe und die Wand wünschen, auf der er seine Befähigung zum Monumentalmaler dokumentieren kann. Ein stiller Träumer ist HUBERT RITZENHOFEN, Mondscheinnächte und schlummernde Täler sind ihm lieb, mit Menschen voll Seelenfrieden schließt er seinen Pakt. HANS MAY und KARL SCHMITZ-PLEISS streben ähnlich wie Ritzenhofen eine alle Form in Dunst und Aether auflösende Wirkung an, der sie auf

RICHARD VOGTS ⚭ IM BLAUEN KLEID DER MUTTER
Große Kunstausstellung Düsseldorf 1911

WALTER PETERSEN PORTRÄT DES FRL. L.

Große Kunstausstellung Düsseldorf 1911

WILHELM HAMBÜCHEN AM KANAL VON FURNES

Große Kunstausstellung Düsseldorf 1911

EUGEN KAMPF ALTE HÜTTEN

Große Kunstausstellung Düsseldorf 1911

verschiedenen technischen Wegen nahe zu kommen suchen.

Von den Figurenmalern, die gelegentlich auch Porträts herstellen, treten LUDWIG KELLER und ADOLF MÜNZER mit solchen an. Außer einem sehr gelungenen Selbstporträt bringt letzterer das koloristisch fesselnde Bildnis einer Dame in roter Toilette (Abb. S. 557). WALTER PETERSEN ist durch das repräsentativ und dabei natürlich wirkende Porträt eines Kommerzienrats gut vertreten, nicht weniger gut auch durch zartund duftiggemalte Pastellbilder (Abb. S. 559). RICHARD VOGTS geht bei der Dame „Im blauen Kleide der Mutter“ (Abb. S. 558) bei großem flächigen Auftrag auf den Zusammenklang stark betonter Farbenwerte aus, ebenso wie FRITZ REUSING, von dem außer Oelbildern frische Zeichnungen zu sehen sind. WILHELM SCHNEIDER-DIDAM sucht mit knappen Mitteln die Charakteristik herauszuarbeiten und durch Vereinfachung immer mehr zu einem persönlichen Stil zu gelangen. Dahingegen scheint ANTON HACKENBROICH noch nicht den Mut zu finden, sich über konventionelle Darstellungsformen hinwegzusetzen. Couragierter ist HANS CARP, der sich mit einem keck erfaßten, auch in der Technik ziemlich freien Herrenporträt gut einführt.

Die sich durch weidmännische Sachkenntnis und liebevollste Naturbeobachtung auszeichnende Tiermalerei wird durch CHRISTIAN KRÖNER, Graf ALFRED VON BRÜHL und OTTO VON GROOTE vertreten. Ihnen gegenüber erscheint J. P. JUNGHANNS mit seiner Schule, in der ERNST PAUL und ALBERT REIBMAYER eine besondere Stellung einnehmen, als malerischer Draufgänger.

Interieurs mit und ohne Staffage liefern, meist in delikater Verarbeitung des Lichteinfalls, MAX VOLKHART, HENDRIK NORDENBERG, Graf PAUL VON MERVELDT und KARL HAVER.

Das Stilleben ist gut vertreten durch Arbeiten

*Große Kunstausstellung
Düsseldorf 1911*

GREGOR VON BOCHMANN D. J.
BRUNNENFIGUR

HERMANN LASCH — *Große Kunstausstellung Düsseldorf 1911* — WINTERABEND

von JOSEF LINDEMANN, MEDARD KRUCHEN, LINA BÜRGERS und ROBERT FRIEDERSDORFF.

Blieben von den Malern noch die Landschafter. EUGÈNE DÜCKER, der kürzlich seinen 70. Geburtstag feierte, ist durch ein besonderes Kabinett geehrt worden, in dem eine Reihe von Aquarellen die staunenswert sichere Kunst des Meisters illustriert. Außerdem ist er mit seinen beliebten Strandmotiven von der Ost- und Nordsee vertreten. Auch GREGOR V. BOCHMANN glänzt mit flotten, von reifer Meisterschaft zeugenden Aquarellen.

EUGEN KAMPF (Abb. S. 560), OTTO ACKERMANN und WILHELM HAMBÜCHEN (Abb. S. 559) bevorzugen, zwar ohne sich ausschließlich auf dieses Studiengebiet festzulegen, die flandrische und holländische Küste. Reife Arbeiten zeugen von der Gründlichkeit und Intimität ihrer Beobachtungen. Auch FRITZ WESTENDORP bleibt seinen flandrischen Städtchen (Abb. S. 569) und der belgischen Küste treu. Seine Farbengebung wird immer reiner und duftiger. HELMUT LIESEGANG zeigt uns die ihm eigenen silbrigen Flachlandschaften und Städtebilder vom Niederrhein (Abb. S. 566), ERNST HARDT ein grandioses, sonnen-

WALTER HEIMIG — DIE BEGEGNUNG
Große Kunstausstellung Düsseldorf 1911

durchglühtes Bild größeren Formats (Abb. S. 572), sowie ein in saftigem Tone gehaltenes kleineres Stück „Birken“. HEINRICH OTTO, auch bekannt als hervorragender Radierer und Lithograph, führt uns zu wundervollen Fernblicken, bei denen sich das Herz in Sehnsucht flächenhafter Behandlung zu einem Persönlichkeitsausdrucke von zwingender Natürlichkeit umgestaltet (Abb. S. 562). GEORG MACCO hat sich diesmal bis nach Spitzbergen verstiegen, wo er interessante Beobachtungen der farbigen Begleiterscheinungen von Naturereignissen

MARX WESTFELD MANICURE

Große Kunstausstellung Düsseldorf 1911

weitet. ERICH NIKUTOWSKI bringt die in Aufbau und Ton bekannten rheinischen Dörfer und Städtchen; FRITZ VON WILLE die für seine Kunst so charakteristischen Eifelmotive. Besonders hervor tritt in letzter Zeit HERMANN LASCH, der sich nicht mit der Wiedergabe eines gut gesehenen Naturausschnittes begnügt, sondern diesen mit weicher Technik und in festgehalten hat. JULIUS JUNGHEIM und ARTUR WANSLEBEN (Abb. S. 565) wissen in ihren schlichten Motiven den Zauber atmosphärischer Augenblicksstimmungen festzuhalten, was auch AUGUST KAUL, nebenbei ein vorzüglicher Radierer, mit äußerster Beschränkung in den Mitteln, anstrebt. WILHELM FRITZEL liebt weite Wiesengründe mit knorrigen Baumriesen

und Rinderherden als Staffage (Abb. S. 568). Noch reicher sucht HUGO MÜHLIG, von dem man in der Aquarell-Ausstellung besonders reizvolle Sachen zu sehen bekommt, seine niederrheinischen und hessischen Landschaften zu beleben. Vom Nachwuchs berechtigen mit ihrer Sehnsucht nach Licht und Helligkeit JOSEF KOHLSCHEIN d. J., E. A. WEBER und GEORG WOLF zu den schönsten Hoffnungen.

Eine eigene Domäne bearbeitet HEINRICH HERMANNS mit seinen malerisch gesehenen und dabei in der Architektur prächtig gezeichneten Kircheninterieurs, ein Gebiet, das sich in letzter Zeit auch ALBERT ENGSTFELD mit Geschick zu erobern gewußt hat. ANDREAS DIRKS behauptet als Marinemaler in bekannter Weise das Feld.

Die Düsseldorfer Bildhauerschule hat sich unter der Führung von KARL JANSSEN aus kleinen Anfängen zu einer stattlichen, nunmehr auch geschlossen auftretenden Gruppe herausgearbeitet. Da es ihr an Zuwachs nicht fehlt, darf man ihr wohl ein günstiges Prognostikon stellen.

Außer den älteren Bildhauern wie CLEMENS BUSCHER, sind natürlich diejenigen vertreten, die sich bereits einen Namen gemacht haben, wie FRÉDÉRIC COUBILLIER, FRITZ CAUER, AUGUST BAUER, JOSEF HAMMERSCHMIDT und GREGOR VON BOCHMANN d. J. (Abb. S. 561), JOSEF KÖRSCHGEN hat ein großes Grabdenkmal gebracht (Abb. S. 574).

Von den Arbeiten der jüngeren Künstler ist PETER STAMMENS Kinderakt als ein liebenswürdig empfundenes Werk zu erwähnen, ferner LÉON LAUFFS Mädchenfigur als architektonisch gut aufgebaute Brunnenzier. FRANZ BRAHMSTAEDT hat den herben Realismus seiner ersten Periode überwunden und sich in einer idealisierenden Stilkunst gefunden. LEHMBRUCKS Mädchenfigur, die sich in Abguß hier vorfindet, ist eben im Augustheft dieser Zeitschrift auf Seite 485 publiziert worden; BERNHARD HOETGERS talentvolle Arbeiten sind ebenfalls bekannt. Zum ersten Male stellt eine junge Düsseldorfer Künstlerin aus, CLAIRE VOLKHART, die mit einem Mädchenreigen und mit

ALEXANDER BERTRAND — WEISSNÄHERINNEN

Große Kunstausstellung Düsseldorf 1911

*Große Kunstausstellung
Düsseldorf 1911*

ARTHUR WANSLEBEN
EIS UND SCHNEE

einer Aschenurne zeigt, daß sie schwierigen Aufgaben bereits gewachsen ist.

HEINZ MÜLLER und ADOLF NIEDER dürfen nicht unerwähnt bleiben; RUDOLF ZIESENISS, LEOPOLD FLEISCHHACKER sind mit guten Porträtbüsten, HERMANN NOLTE mit gefälligen kleinen Bronzegruppen zu notieren und schließlich FRANZ LINDEN mit einer ausgezeichneten weiblichen Brunnenfigur, die sich einer wirkungsvollen Aufstellung im Ehrenhofe erfreut.

Resümieren wir, so stellt sich das Bild der Düsseldorfer Kunst auf der diesjährigen Ausstellung als ein solches dar, das sich mit Ehren sehen lassen kann; die Ausstellung als Ganzes genommen aber verdient unter den künstlerischen Veranstaltungen des Jahres mit an erster Stelle genannt zu werden.

HELMUT LIESEGANG — NIEDERRHEINISCHE SALMFISCHER

Große Kunstausstellung Düsseldorf 1911

KÜNSTLERLEBEN DER SECHZIGER JAHRE AUF DEM LANDE UND IN DER STADT

Von KARL RAUPP

(Schluß)

Der junge Maler, wenn er auch hie und da einen dieser Genüsse frequentierte, traf sich dann abends mit den Kollegen im Bräuhaus, solange er den Künstlergesellschaften fernblieb oder diese nur zeitweilig besuchte. Elegantere Restaurationen, wo Bier geschenkt wurde, gab es wenig. Und im Bräuhaus tat man am besten, sich selbst zu verköstigen und das Abendbrot mitzubringen. Weißgetünchte, kahle Wände, hell gescheuerte Tische und Bänke und gutes Bier gab es da, und verwöhnt durfte man nicht sein. Aber um den Tisch saßen fröhliche Gesellen, denen die Portion kalter Aufschnitt um 6 Kreuzer auf dem Papier, in welchem das Nachtessen mitgebracht war, samt dem unterwegs gekauften Brot so gut schmeckte wie ihren heutigen Kollegen das Souper auf dem feinsten Service im Café

EDUARD VON GEBHARDT — LAZARE, KOMM HERAUS!

Große Kunstausstellung Düsseldorf 1911

WILHELM FRITZEL HERBSTTAG IN DEN RHEINWIESEN

Große Kunstausstellung Düsseldorf 1911

MAX STERN DIE PUTZMACHERINNEN

Große Kunstausstellung Düsseldorf 1911

ROBERT BONINGER ABENDDÄMMERUNG

Große Kunstausstellung Düsseldorf 1911

FRITZ WESTENDORP AM AUGUSTINER-KAI, BRÜGGE

Große Kunstausstellung Düsseldorf 1911

Luitpold oder im Künstlerhaus. Das Bier holte man am besten selbst, nachdem man einen Maßkrug eigenhändig sorgsam am laufenden Brunnen ausgespült hatte. Eine Stufe höher stand gewissermaßen das Wirtszimmer im Sterneckerbräu drunten im Tal, in dem wir mehrere Winter den mittleren Tisch regelmäßig besetzt hielten. Es war ein Zimmer im ersten Stock, war tapeziert und man saß auf Stühlen. Nebenan, auf der einen Seite, befand sich das Kneiplokal einer Studentenverbindung, rechts kam dann ein schmales, kleines Zimmer, das Stammlokal einer Künstlergesellschaft, meist älterer Herren schon, die des engen mit Zigarrenrauch erfüllten Raumes wegen den schönen Beinamen „Die Geselchten“ führten.

Dieser Tisch im Sterneckerbräu, an dem wir uns abends zusammenfanden, ward zunehmend zahlreicher besucht. Es fanden sich außer den genannten Brannenburgern nach und nach der Stuttgarter Heberlin aus der Pilotyschule, W. Diez, Gedon, Schraudolph, A. Eberle, Schüz, Höfer, Stelzner, Hennings, Hofner und viele andere regelmäßig ein.

K. Ebert, älter als wir alle und stets zu einer harmlosen Komik aufgelegt, fühlte sich bei uns jüngeren mehr zu Haus als drinnen bei den älteren Herren „Geselchten“. Er war denn auch eine Art Respektsperson bei uns und nahm seine Ernennung zum Präsidenten mit so unwiderstehlichem Ernst und so würdevoller Miene auf, daß man laut lachen mußte. Ebert trat gleich sein Amt an, indem er einige „Vereinsdiener“ ernannte, denen er dann später auch sogenannte „Berittene“ zugesellte. Die ersten waren Claudius Schraudolph und Adolf Eberle, zu den letzteren gehörte W. Diez. Als Bremser fungierten Th. Schüz und ich. Wir sollten die Befugnis haben, wenn die Unterhaltung am Stammtisch sich allzuweit von dem zu entfernen drohte, was man in Damengesellschaft erwähnen durfte, zu bremsen.

Schüz als frommer Mann, und ich, weil ich damals schon verlobt war. Ich kann mich aber nicht erinnern, daß unser Amt eine besondere Wirkung gehabt hätte. Durch ein witziges Wortspiel Eberts erhielt unsere statuten- und beitragslose Gesellschaft die Bezeichnung „Kassandra“. Diese „Kassandra“ war eine Reihe von Jahren hindurch (1862 bis 1870) die führende Münchner Künstlergesellschaft und wenn was los war bei der „Kassandra“, da erschien und machte mit, wer nur irgend konnte.

Wie harmlos und einfach sind aber die Feste gewesen, welche die „Kassandra“ veranstaltete. Und wie viel Witz und Humor da entwickelt ward, das zeigte der Zudrang zu denselben, wie die entfesselte Heiterkeit und die vergnügte, allgemeine Befriedigung unter den Teilnehmern.

Unsere heutigen Feste sind stil- und prunkvoll, gewähren nach gewisser Seite hin malerisches Genügen, sind aber zu Protzenfesten ausgeartet, an denen teilzunehmen der Geldbeutel in erster Linie entscheidet. Aber im Grunde genommen sind sie gedankenarm, witzlos und zeitraubend.

Die Kassandrafeste dagegen, wenigstens im Anfang, bedurften nahezu keiner Vorbereitung. Ich will hier nur von einem erzählen. Der Präsident Ebert plante eine Dekorierung einiger älterer verdienter Mitglieder. Die Verdienste derselben waren zwar nicht auffindbar, das war aber auch Nebensache. Sie mußten eben als Motiv zu einem lustigen Abend herhalten. Die betreffenden Orden oder Denkmünzen hierzu waren schnell mit dem drolligsten Material in höchst drastischer und geschickter Weise hergestellt und prangten am farbigen Band auf ihren Kissen höchst verführerisch. Ebert hatte sich eine Rede aufgesetzt, in der er der „Kassandra“ im allgemeinen und im besonderen, sowie deren auswärtigen Beziehungen gedachte (die auswärtigen Beziehungen waren ehemalige Mitglieder, die München auf kürzere und längere Zeit verlassen hatten) und dann überging zu den Verdiensten derjenigen, welche nun dekoriert werden sollten.

Die Rede hatte etwas von den Neujahrsthronreden Napoleons III., welcher damals auf dem Gipfel seiner Macht stand. Diese Fassung gab uns den Gedanken ein, Ebert wirklich als Napoleon III. zu kostümieren und denselben vom Throne herab seine Ansprache halten zu lassen, so die Dekorierung dadurch noch wirksamer zu gestalten. Gesagt, getan! Ebert war der richtige Mann dazu!

Der Festsaal war der große Saal im Franziskanerkeller in der Au. Der große Raum, weiß getüncht, ohne allen Schmuck, hatte weiter nichts als zwei Reihen Tische von endloser Länge. An der einen Längswand hatten Kappis und ich im Laufe des Tages einen Thron, zu dem einige Stufen führten, mit Hilfe eines alten Sessels und einiger farbiger Tücher, wahrscheinlich aus dem Wirtshaus entliehen, aufgebaut, der sich wirklich sehr echt und feierlich ausnahm. Aus der Maskenverleihanstalt wurde dann ein Dutzend Uni-

FRANZ KIEDERICH RENTENEMPFÄNGER

Große Kunstausstellung Düsseldorf 1911

ERNST HARDT — IM SONNENLICHT

Große Kunstausstellung Düsseldorf 1911

formen, exotischen Charakters meist, entliehen und viele Dutzend Wachskerzen gekauft. Dies war hauptsächlich die ganze Vorbereitung. Die Nachbarn im Sternecker, die „Geselchten", die speziell eingeladen waren, hatten sich aber nicht müßig gezeigt und eine Reihe Tafelaufsätze beigesteuert, die nun in gewissen Abständen die Tafel zierten und mit deren Versteigerung am Schluß die ganzen Unkosten des Festes gedeckt wurden.

Diese Tafelaufsätze waren köstlich und voll Humor. Aus Rüben, Kartoffeln, Kohl, Salat und Gott weiß was, hatten die Herren Gruppen gebildet, von denen mir nur „Der Freund in der Not" und „Joseph und Potiphar" noch deutlich in der Erinnerung sind. Der „Freund in der Not" überreichte einem auf der Erde im Gebüsch Hockenden mit eleganter Bewegung ein Stück „Neueste Nachrichten", „Joseph und Potiphar" erklärt sich selbst. Links am Eingang des Saales stand ein Tischchen mit zwei Stühlen. Hier hatten sich die Vereinsdiener Schraudolph und Eberle niedergelassen und zur besseren Charakterisierung ihres Dienstes eine Art Livree und eine Dienstmütze sich zugelegt. Sobald nun ein Gast eintrat, es war Winter und die Ankommenden mit Ueberziehern, Plaids und Schlipsen gut eingemacht, verneigten sich die Vereinsdiener vor ihm und im Nu war der Hut weg, der Ueberzieher abgestreift und alles abgewickelt, was abzuwickeln war und an dem Kleiderrechen untergebracht. Der Ueberraschte wehrte sich, meist waren ihm die Brillengläser angelaufen, so daß er den Ueberfall sich nicht erklären konnte, aber es half nichts! Mit tiefer Verneigung deuteten die Diener auf die plazierten Kleider und setzten sich bescheiden und devot, wie richtige Bediente, an ihr kleines Tischchen neben der Tür. Dieser Vorgang wiederholte sich zum Gaudium der schon Anwesenden bei jedem Neuankommenden, so daß diese köstlich durchgeführte Rolle der beiden Vereinsdiener im Verein mit den Tafelaufsätzen von vornherein unter den zahlreichen Anwesenden, die in dichter Reihe die langen Tafeln allmählich besetzten, eine laute und fröhliche Stimmung verbreitete.

Aus den Gästen wurden passende Gestalten, etwa zehn, heimlich abgerufen und im anstoßenden Zimmer in die Uniformen gesteckt; sie mußten den Hofstaat S. M. Napoleons III. darstellen. Aber Ebert-Napoleon — wie war dieser hergerichtet! Jedermann war das Bild

GERHARD JANSSEN — DER LETZTE GAST

Große Kunstausstellung Düsseldorf 1911

Napoleons, wie Kladderadatsch ihn darzustellen pflegte, geläufig und dieser Napoleon war geradezu beängstigend ähnlich. In elegantem Frack und weißer Weste und Halsbinde, ein breites, rotes Ordensband über der Brust und den großen Stern an der linken Frackseite stand er da in glänzenden Reitstiefeln, sogenannten Kanonenstiefeln und weißen, ledernen Hosen, die sich über einem artigen Bäuchlein spannten, den Zylinderhut in der mit weißem Glacéhandschuh bedeckten Hand. Der Kopf war zum Malen. Da war zwischen den schläfrig blickenden Augen die gebogene Nase, in die Stirne hing die straff gestrichene, dunkle Haarlocke und der Zwickelbart mit den weit abstehenden, gewichsten Schnurrbartspitzen fehlte nicht. Man war nun fertig. „Er kommt!" hieß es dann im Saal. Kladderadatsch bezeichnete zu dieser Zeit Napoleon nur mit „Er".

Die Tür geht auf und unter Vorantritt zweier Adjutanten erscheint Napoleon, hinter ihm eine farbenglitzernde Suite. „Ah" und Stille, frappiertes Erstaunen!

Langsam schreitet Napoleon-Ebert die Stufen des Thrones hinauf und setzt den Hut auf, die Generale zu beiden Seiten des Thrones. Die Vorlesung der Thronrede beginnt, die zu Dekorierenden werden aufgerufen und müssen vortreten. Kniend empfangen sie die Auszeichnung.

Nun teilen die Vereinsdiener Wachskerzen aus und gehen voran, den Fackelzug führend, Napoleon folgt, hinter ihm die eben Dekorierten und die Suite und dann paarweise mit brennenden Kerzen die ganze Gesellschaft. So geht der Zug, von entsprechendem Gesang begleitet, zwischen den Tischen durch bis an die Türe, wo Napoleon mit seiner Begleitung unter enthusiastischem Hoch sich verabschiedet.

Nun schwirrt es draußen im Saal, alles ist

munter und aufgeregt, die Ueberraschung groß, und laut äußert sich die Begeisterung. Da geht nochmals die Türe auf, von einem Adjutanten nur begleitet erscheint Napoleon wieder. Alles ordnet sich schnell an den Plätzen und schaut. An dem ersten Tisch bleibt Napoleon stehen, der Adjutant stellt einen Herrn vor. Dieser ist sichtlich verlegen, er kann sich dem Eindruck, daß Napoleon vor ihm steht, nicht entziehen und gibt verlegene und verkehrte Antworten. Aber die Fragen, die Napoleon auch, an den Tischen entlang gehend, an die einzelnen vorgestellten Herren richtet, sind ebenso frappierend als originell, mit einem wunderbaren Französisch vermischt, in ihrer Art ebenso witzig als für den Gefragten verlegentlich! Alles spannt und lauscht, ruhig geht der Cercle weiter, die Reihe hinauf, die Reihe hinunter und eine Fülle von Bonmots vonseiten Napoleons sind schon gehört und behalten worden. Und keiner, den Ebert anredet, und wenn er schon längst den Vorgang bei anderen beobachten konnte, kann sich dem Eindruck entziehen: es ist eine Meisterleistung ersten Ranges. Es dauert lange, bis der Rundgang beendet ist, sehr lange, aber die Spannung hält an unter den Zuschauern bis zum Schluß, wo dann Napoleon, von lautem Beifall begleitet, nach gnädigem Gruße mit seinem Adjutanten verschwindet.

Was dann noch kam, war begeisterte Anerkennung, allerhand Reden und improvisierte Vorträge. Nach Mitternacht dachten die ersten an das Heimgehen, die letzten noch lange nicht. Ein von W. Diez mit lithographischer Tinte gezeichnetes Gedenkblatt schließt seinen gereimten Text: „Und des Himmels Nebel hangen, schwer herab auf Gedeon!“

Der schwarze Lockenkopf Gedons liegt da auf beiden Armen, er schläft — das Bier hatte bei dem fidelen Abend allzugut gemundet und gewirkt.

So harmlos einfach war's, wenn Münchner Künstler in der Kneipe zusammenkamen.

JOSEF KÖRSCHGEN AUFERWECKUNG. GRABMAL
Große Kunstausstellung Düsseldorf 1911

REINHOLD BEGAS †

Am 4. August, nur drei Wochen nach seinem 80. Geburtstag, der dem Meister so große Ehrungen gebracht hat, ist Reinhold Begas in seiner Vaterstadt Berlin gestorben. In dem Widerstreit der Meinungen um seine Kunst ist wohl eines von allen anerkannt worden: er war ein seltener Könner, ein Künstler, der, mit unerhörtem Reichtum der Phantasie und großem Schönheitsgefühl begabt, seinen Werken den Stempel der Meisterschaft aufzudrücken wußte. Mit verschwenderischem Geist hat er über seine Gestalten eine Fülle von Leben und Anmut ausgegossen. Aus der Schule von Rauch hervorgegangen, hat er den erstarrten Klassizismus jener Jahre siegreich überwunden, als Revolutionär im Lager der Jugend freudig begrüßt; das Rom des Barock, im besonderen Bernini und dann wohl auch die Franzosen des 17. und 18. Jahrhunderts, wie Girardon, Coyzevox und Pajou haben den jungen Begas wohl stark angeregt und seiner stark dekorativen Begabung, seinem stürmischen Temperament und seiner Freude an der Schönheit zunächst die Richtung gegeben. Seine durchaus malerische Anschauung der Dinge hat eine Formsprache bedingt, die naturgemäß mehr dekorativ wie monumental sein mußte. Dies zeigt sich bei einem Vergleich seiner beiden größten Denkmäler, dem Kaiser Wilhelms und Bismarcks, in welchen er, was die Anforderung an Monumentalität anbelangt, die Aufgabe nicht restlos zu lösen vermochte, mit dem Berliner Neptuns-

brunnen, in dem seine Freude am Genrehaften so glänzend zum Ausdruck kommt. Als Darsteller der weiblichen Schönheit und im besonderen als Bildner des Kindes (siehe die Putten am Neptunsbrunnen und die Kindergruppe am Gilkaschen Hause in Berlin) verdient Begas ganz besondere Würdigung; auch im Porträt hat er große, verdiente Erfolge gehabt. Von den Arbeiten des Meisters, dessen kunstgeschichtliche Bedeutung zweifellos ist, seien genannt: „Pan tröstet die verlassene Psyche", „Faunfamilie", das Berliner Schillerdenkmal, „Venus den Amor tröstend", „Pan unterrichtet einen jungen Faun im Flötenspiel", „Merkur entführt Psyche", „Der Raub der Sabinerin", die Büsten von Moltke, Bismarck, Menzel, Kaiserin Friedrich etc., die großen Denkmäler Wilhelms I. und Bismarcks in Berlin, der Neptunsbrunnen am Berliner Schloß, der Prometheus, das Alex. von Humboldt-Denkmal an der Berliner Universität, und schließlich den prachtvollen Strousberg-Sarkophag, der heute noch im Atelier des Künstlers steht. — Begas ist am 15. Juli 1831 in Berlin als Sohn des Malers Karl Begas d. Ae. geboren, war dort 1846—51 Schüler der Akademie, dann Schüler bei Wichmann und Rauch. 1856—59 folgt der römische Aufenthalt, der ihm die Freundschaft zu Böcklin und eine außerordentliche Förderung seiner Kunst brachte. 1860—62 Professor an der Kunstschule in Weimar, führte er in den darauffolgenden Jahren in Berlin das 1871 enthüllte, vielumstrittene Schillerdenkmal aus, das ihm und seiner künstlerischen Richtung zum Sieg verhalf. — Unsere Zeitschrift hat Begas, dessen Bildnis wir auf Seite 576 abdrucken, im Jahrgang 1906/07 S. 129 u. f. einen illustrierten Aufsatz gewidmet.

LOUIS FELDMANN — CHRISTI TOD AM KREUZE

Große Kunstausstellung Düsseldorf 1911

PERSONAL-NACHRICHTEN

BERLIN. Die Entscheidung des Kaisers über die anläßlich der Großen Berliner Kunstausstellung zur Verteilung gelangenden Medaillen ist bereits erfolgt; die Große Goldene Medaille erhielt Bildhauer REINHOLD FELDERHOFF in Charlottenburg, die Kleinen Goldenen Medaillen der Maler KARL KAYSER-EICHBERG, Steglitz; der Graphiker ERICH WOLFSFELD, Charlottenburg; der Maler MAX SCHLICHTING, Berlin; der Maler Professor AUGUST VON BRANDIS, Aachen; der Bildhauer CHARLES JAECKLE, München, und der Architekt Stadtbaurat REINHOLD KIEHL, Rixdorf.

BRESLAU. Die philosophische Fakultät der Universität Breslau hat anläßlich des Universitätsjubiläums den Maler Professor KARL HAIDER in München (Schliersee) und den Bildhauer HUGO LEDERER in Berlin, dessen Fechterbrunnen bekanntlich in Breslau steht, zu Ehrendoktoren ernannt.

DÜSSELDORF. In der Großen Düsseldorfer Kunstausstellung erhielt der zurzeit in München lebende Maler JOSSE GOOSSENS für sein Bild „Dame mit Puppenhut" einen Ehrenpreis der Stadt Düsseldorf.

MÜNSTER. Professor MAX GEISBERG vom Kupferstichkabinett in Dresden wurde zum Direktor des westfälischen Landesmuseums ernannt.

GESTORBEN: In Budapest im Alter von 42 Jahren der ungarische Historienmaler LADISLAUS HEGEDÜS, Professor an der Hochschule für bildende Künste in Budapest, in London am 1. August im Alter von 59 Jahren der bekannte Illustrator und Maler E. A. ABBEY, Mitglied der Royal Academy.

REINHOLD BEGAS † 4. August 1911
Phot. Boedecker, Berlin

VERMISCHTES

MÜNCHEN. Unsere Stadt hat durch den eben auf dem Josephsplatz enthüllten Jonasbrunnen von Professor HUB. NETZER einen bedeutsamen künstlerischen Schmuck erhalten. Netzer, dessen Münchener Nornenbrunnen, wie auch der frühere Narzißbrunnen ein so außerordentlich glücklicher Wurf war, ist mit dem Entwurf dieses neuen Brunnens als Preisträger aus einem Wettbewerb, den die Stadt München auf Grund der von der Sedlmayrschen Stiftung zur Verfügung gestellten Mittel ausgeschrieben hatte, hervorgegangen. Die aus Untersberger Marmor geschaffene, äußerst lebensvolle Figur (Abb. s. unten) zeigt Jonas, wie er dem Rachen des Walfisches entsteigt. Ueber dem Walfisch ergießt sich das Wasser in ein in Vierpaßform gehaltenes Becken aus Muschelkalk. Den architektonischen Teil hat die Firma Eder & Grohmann ausgeführt.

BRESLAU. Anläßlich des 100jährigen Jubiläums der Universität Breslau ist auch auf dem Gebiet der deutschen Kunstmedaille eine beachtenswerte Schöpfung entstanden. Der Bildhauer Professor TH. VON GOSEN hat eine 90 mm große Medaille geschaffen, den Guß betätigte die bekannte Kunstgießerei Pöllath in Schrobenhausen.

MÜNCHEN. Für die staatlichen Galerien wurden auf Vorschlag des Herrn Geheimrats von Tschudi aus Mitteln des bayerischen Stiftungsfonds für Kunst, Wissenschaft und Heimatpflege erworben: von FRITZ VON UHDE † die Bilder „Mohrenkönig", „Waldinneres" und „Engel", ferner ein Gemälde von Hagemeister.

HUBERT NETZER — DER JONASBRUNNEN IN MÜNCHEN

Redaktionsschluß: 8. August 1911 — Ausgabe: 24. August 1911
Herausgeber: F. SCHWARTZ. Für die Redaktion verantwortlich: P. KIRCHGRABER. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G. Sämtlich in München